VOGT e KOCH — Storia della

Letteratura Tedesca

dai tempi più antichi sino ai giorni nostri

Traduzione italiana di

GUSTAVO BALSAMO-CRIVELLI

Volume Secondo

con 41 tavole e 110 figure

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE

TORINO — MILANO — NAPOLI — PALERMO — ROMA ✱ 1915

STORIA

DELLA

LETTERATURA TEDESCA

VOLUME SECONDO

STORIA

DELLA

LETTERATURA TEDESCA

dai tempi più antichi fino ai giorni nostri

DEI PROFESSORI

Dott. FEDERICO VOGT e Dott. MAX KOCH

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA

SULLA TERZA EDIZIONE TEDESCA RIFATTA ED ACCRESCIUTA

DI

GUSTAVO BALSAMO-CRIVELLI

VOLUME SECONDO

con 111 figure nel testo, due incisioni in rame, 10 silografie ed acqueforti, una riproduzione di stampa e 28 facsimili.

TORINO

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE

(già Ditta Pomba)

MILANO — NAPOLI — PALERMO — ROMA

1915

Volume Secondo: I tempi moderni.

DAL SECOLO XVII FINO AI GIORNI NOSTRI

DEL

Prof. Dr. MAX KOCH

INDICE

I. - Dalla riforma di Opitz a Klopstock.

II. - Dagli inizii di Klopstock ai "Fragmente„ di Herder.

III. - Sturm und Drang.

IV. - L'età d'oro di Weimar e la scuola romantica.

V. - Dalla fine della guerra per la indipendenza alla fondazione dello impero.

VI. - Dalla fondazione dello Impero ai nostri giorni.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Incisioni in rame.

Silografie ed acqueforti.

Riproduzione di stampa.

Facsimili.

Illustrazioni intercalate nel testo.

I.

DALLA RIFORMA DI OPITZ A KLOPSTOCK

ERITAMENTE Schiller nella sua “*Storia della guerra dei trent'anni*” rimprovera la nazione tedesca di non aver energicamente risolta nel momento opportuno la sua questione politica, ma di aver solo aggiornato per mezzo della pace di Augusta (1555) la fatale decisione delle pretese insoddisfatte delle due parti. In espiazione di codesta trascuranza i figli del secolo decimosettimo dovettero tra gravissimi sacrificii e pericoli, che misero per qualche tempo in dubbio l'esistenza stessa della loro nazione, stare in armi durante trent'anni per addivenire ad una positiva soluzione di quelle pretese temporaneamente represse. Ed abbisognarono poi ancora due secoli di una ulteriore evoluzione, piena di dolori e di lotte, prima che “un capo protestante potesse innalzarsi alla corona imperiale”. Solo così potè dirsi definitivamente compiuta quella riforma nazionale dello impero vagheggiata fino dai giorni di Ulrich von Hutten.

La evoluzione della letteratura tedesca aveva già raggiunto circa settanta anni prima di quella politica il suo apogeo. Se noi dopo la fondazione del nuovo impero non scorgiamo più in esso, come fu lungo uso, un termine definitivo, non dobbiamo perciò guardare con minor riconoscenza ancor oggi ai risultati che si ottennero in allora. Ma come si può istituire un parallelo fra l'evoluzione generale politica e l'artistica attraverso tutti i secoli della storia letteraria tedesca, così quel rimprovero, che Schiller mosse in rispetto alla politica contro il secolo della riforma, si può anche applicare senza alcuna esitazione nel campo speciale della letteratura. Il grande movimento moderno, che attraverso lo studio delle antiche letterature aveva messo capo in Italia ad una rinascita di tutte le scienze morali, era penetrato vittoriosamente anche in Germania. Una magnifica schiera di poeti dava prova in elegie, odi ed epigrammi, epistole, poemi e drami

---

L'iniziale che è di sopra deriva dall'“*Arminius und Thusnelda*” (edizione del 1690, esemplare della Biblioteca civica di Lipsia).

latini che i tedeschi, secondo la sentenza di Goethe, restano sempre uguale a sè stessi anche nelle forme e nelle lingue straniere, facendo da per tutto onore al loro carattere ed al loro ingegno. La conoscenza o almeno il sentimento della imperfezione inerente alla letteratura popolare possono aver contribuito insieme colla cieca predilezione per la lingua dei dotti a servirsi in allora del forbito latino classico come prima di quello usato dai monaci.

Se Lutero aveva pur foggiato una prosa tedesca, che nel secolo XVIII soccorse d'aiuto Klopstock e Goethe nella elaborazione della nuova lingua poetica, il vocabolario tedesco non offriva peranco allo scrittore in quegli anni che segnarono il passaggio dal secolo XVI al XVII quel comodo tesoro d'una fraseologia perfezionata, che gli era offerto invece dall'uso del latino. La semplicità della rozza metrica tedesca non poteva allettare i dotti che si erano educati in laboriosi esperimenti scolastici alla tecnica precisa del metro elegiaco e dell'ode oraziana.

Assai presto in Italia, un po' più tardi in Francia, era sorta una nuova poesia in lingua volgare, che uscendo dalla cerchia della scuola aveva saputo acquistarsi credito anche nelle classi più alte. In Spagna ed in Inghilterra la letteratura popolare si era mostrata così pronta ad accogliere molti influssi della coltura del rinascimento che senza perdere di forza e di freschezza era riuscita ad interessare tutte le classi della nazione. Il Pulci, il Boiardo, l'Ariosto, cresciuti nelle corti, seppero rielaborare nei loro poemi su Orlando, secondo le esigenze artistiche e tuttavia popolarmente, le antiche storie dei paladini di Carlo Magno, ancora vive nella tradizione del popolo italiano, associandole con fiabe e con novelle.

All'incontro in Germania la letteratura popolare, quale ci sopravvisse incarnata col maggior fascino nella simpatica figura di Hans Sachs e nelle sue rime sincere, e la poesia latina dei dotti proseguirono separatamente con danno di ambedue la loro propria via fino oltre il principio del secolo XVII. L'unica cosa necessaria ad una letteratura, un armonico contemperarsi degli elementi popolari colla forma artistica rimessa in onore dall'umanesimo, non sussegui nel vero momento decisivo. Si ebbe per contro più tardi un rinnovamento unilaterale della poesia tedesca, compiuto da letterati per un pubblico di letterati. Nel secolo decimosettimo, quando la vena popolare cominciò a isterilirsi, tutti i possibili modelli stranieri furono proposti alla imitazione della poesia d'arte tedesca, come un obbligatorio penso scolastico. Bisognò aspettare l'avvento di Herder e la irruzione dello "*Sturm und Drang*" prima che si potesse solo pensare alla necessità di un'arte originariamente nazionale. E neppure alla classica poesia di Weimar, in cui Goethe finalmente non lasciò gli antichi a custodi della scuola ma arditamente li trasse fuori nella vita, non si può risparmiare il rimprovero di aver concesso di quando in quando una preponderanza eccessiva agli elementi arcaicizzanti, come per esempio, nell' "*Achilleïs*" e nella "*Pandora*".

La risoluzione del còmpito non effettuato dal secolo XVI di nobilitare la letteratura popolare coll'associarla senza nocumento della sua originalità colla forma e colla coltura antica, non poteva più essere opera nè dello angustiato ed intellettualmente povero secolo XVII, nè del secolo dello illuminismo, vibrante di grandi aspirazioni. Le fresche forze popolari del secolo XVI si trovavano già

inaridite in sulla sua fine. La grande lotta intellettuale degli inizii della riforma si era da lungo tempo ridotta ad una misera disputa teologica che rendeva quasi impossibile la libera coltura, inaugurata dall'umanesimo. Il romanzo di Adolf Stern, " *Die letzten Humanisten* „ (Gli ultimi umanisti) (1880), tratteggia un quadro pittoresco dello scomparire della libera coltura sotto la oppressione dello oscurantismo teologico, nella seconda metà del secolo XVI.

Non ogni singola poesia serve a provarci quale sia stata la concezione che il suo autore ebbe del mondo. Ma un grande movimento artistico si manifesta sempre di conserva con una profonda corrente di idee. La trasformazione della letteratura nel secolo XVII avvenne in un momento in cui la vita religiosa si era irrigidita nella lotta confessionale e nel formalismo e la filosofia non veniva coltivata nè mostrava in generale i suoi effetti. Quando si trovò con gran fatica una nuova forma di espressione artistica, si ebbero troppo poche cose da dire con essa. Mancava il contenuto intellettuale, quando non si potevano aggredire colla satira i vizii del tempo. In fatti, se anche apparvero fino dal 1596 i grandi scritti astronomici dello svevo Johann Kepler, mercè dei quali le scoperte del prussiano Kopernikus trovarono il loro vero compimento, non pertanto le loro idee riservarono i primi veri frutti per la vita intellettuale di generazioni posteriori.

Mentre alla corte francese, inglese, anzi persino a quella spagnuola la letteratura volgare trovò incoraggiamento e protezione, la casa degli arciduchi austriaci, che dava già normalmente il suo capo all'impero tedesco, si straniava del tutto dalla vita intellettuale tedesca. L'imperatore Max I aveva fatto ancora un tentativo di ravvivare in rime tedesche la poesia cavalleresca allegorica. Il suo successore, lo spagnuolo Carlo, considerava il tedesco una lingua buona pei cavalli. Noi possiamo vedere da un esempio della letteratura inglese che cosa volesse dire per la letteratura tedesca questo disdegno che lo imperatore aveva verso la lingua del popolo. Anche in Inghilterra vi furono alcuni che stimavano cosa degradante pei dotti l'uso della lingua volgare. Alle loro rampogne così rispondeva il dottissimo Roger Asham nel suo libro popolare sul tiro dell'arco (" Toxophilus „, 1545): " Se alcuno mi volesse biasimare, sia perchè io mi occupi di un tale argomento, sia perchè io ne scriva in lingua inglese, così gli risponderei: la lingua che l'uomo migliore ha cara nel regno dell'uso non sarà anche per me, uno dei minimi, troppo cattiva per lo scrivere „. Nella lingua latina e nella greca si è già detto tutto con tanta eccellenza che non si può in esse far di meglio: si deve ora invece dar incremento al volgare sgraziatamente negletto. Allorchè all'incontro in Germania, ottanta anni più tardi, Martin Opitz volle richiamare sovra le sue poesie l'attenzione dell'uomo più insigne del paese, l'imperatore Ferdinando II, dovette egli allora, il paladino della lingua tedesca, cominciare dal tradurre in latino il suo encomio poetico della monarchia austriaca, per acquistargli credito.

I decennii, in cui il sentimento della unità popolare scomparve dinanzi alle mire religiose e politiche di parte e la terra tedesca diventò un'arena di battaglia per Svedesi e Spagnuoli, Francesi ed Italiani, Croati e Valloni, non furono assolutamente propizii per la creazione di una nuova letteratura nazionale. La poesia del secolo XVII non gode perciò di una buona nominanza, ed all'infuori di alcuni canti religiosi, epigrammi e del romanzo di Grimmelshausen privo di ogni valore

poetico e storico, non ha creato nulla che si sia conservato vivo fino ai nostri giorni.

Il quadro ed il nostro giudizio si mutano all'incontro assai in favore di quel diffamato periodo letterario, allorchè consideriamo le calamitose condizioni politico-sociali, il giogo imposto agli spiriti dalla teologia, e la signoria oppressiva delle fallaci teorie poetiche, che pretendevano di essere tenute in conto pel diritto autoritario dell'antichità classica. Allora il lavoro pedante ma tuttavia bene ispirato di quelle società linguistiche e dei molti poeti laureati dai conti palatini e di quelli ancora in maggior numero non coronati, ci appare in una luce assai migliore. Nella poesia, come in un ultimo porto di salvezza, si rifugiava ciò che la contesa confessionale aveva ancora lasciato intatto di sentimento patrio. Dalla letteratura continuava a risuonare l'invito alla lotta contro la stoltissima smania di contraffare gli stranieri nel linguaggio, nelle foggie e nei costumi, contro il mostruoso andazzo della moda. Un soave e forte sentimento cerca la sua espressione nei canti di un Dach e di un Fleming, come il sentimento religioso, nonostante tutta la rigidezza dogmatica del clericalismo sempre imperante, commoveva devoti cuori fraterni. E se noi distogliamo lo sguardo dalle molto convesse parrucche di quei poeti faticosamente rimanti e li guardiamo bene negli occhi, impareremo anche qui ad amarne più d'uno nella sua gagliardia schiettamente umana. L'alessandrino e tutta la affettata retorica del secolo XVII incombe come una cappa di piombo sulla letteratura. Ma sotto questa cappa, con una ricerca più diligente, si riescono a scoprire parecchi germogli, che fioriranno poi, superbamente e giocondamente, sotto il sole del progresso intellettuale del secolo XVIII.

---

1. Gl'inizii della rinascenza della poesia tedesca. La scuola di Opitz e le società linguistiche.

Assai diffusa fu tra la fine del secolo XVI ed il principio del XVII l'opinione che la letteratura tedesca fosse rimasta indietro di quella dei popoli vicini, sovratutto dei Francesi, degli Olandesi e degli Italiani. Si riconosceva la necessità di rinnovare l'arte poetica domestica e di riacquistare il terreno perduto nello studio della lingua latina. Fino dal 1601 Theobald Hock (nato nel 1573), un abitante del Palatinato venuto alla corte del dinasta boemo di Rosenberg, nel suo " *Schönes Blumenfeldt* " (Bella Fiorita) si domandava perchè i Tedeschi non si adoperassero nella loro lingua " per acquistar considerazione all'arte del carme tedesco presso gli uomini e le donne ".

" Gli antichi dotti poeti quali Virgilio ed Ovidio, da noi così ammirati, cantarono nella loro lingua materna. Noi tedeschi all'incontro risparmiamo nessuna fatica e nessuna cura per imparare la lingua di popoli stranieri, non avendo cara la nostra e non volendo credere che si possa poetare in tedesco così bene e così garbatamente e delicatamente come in italiano ed in francese. Ma i lettori, lamenta egli, non vo-

gliono abbandonar le favole vane e senz'arte, come il " Narrenschiff " e l' " Eulenspiegel ", il Sigfrido dalla pelle cornea col suo piccolo nano, Faust e Fortunat, lo " Schimpf und Ernst " di Pauli ed il " Pantagruel " di Fischart ".

Mentre Hock condanna in questo modo l'antica letteratura popolare, non esorbita egli stesso nella maggior parte dei suoi lavori dalla cerchia dello antico. Dopo uno sforzo cosciente verso una espressione più artistica e più leggiadra torna sempre a ricadere senza accorgersene nella antica maniera grossolana. Ma appunto questo avvicendarsi di vecchio e di nuovo rende interessante e degna di studio la figura di questo poeta che vissuto in sul limitare del secolo ebbe occasione di fare parecchie amare esperienze, aggirandosi per varie corti e inviscandosi in varii amori e soffrendo dure persecuzioni quale agente della parte protestante in Boemia. Ma allorchè, cinquant'anni più tardi, lo svevo *Georg Rodolf Weckherlin* osò di uscire coi suoi primi tentativi, mostrava già in essi una impronta molto più moderna.

Weckherlin non vuole che i suoi versi, artisticamente elaborati e di gran valore, siano scritti " nè per tutti nè da tutti ". Egli cerca di piacere solo ai saggi principi, gli Dei e le Dee di questa terra, ed ai letterati. Appare di qui un tratto caratteristico, ben determinato, della nuova poesia, che vuole nettamente distinguersi dalla precedente poesia popolare del secolo XVI. Il disdegno oraziano per il giudizio degli ignoranti, il *vulgus profanum*, diventa d'ora innanzi quasi un dovere di buona creanza per il poeta d'arte. Herder avrebbe dovuto nuovamente scoprire come una verità appena sospettata che anche il popolo ha diritto di partecipare alla poesia.

Dopochè Weckherlin (nato nel 1584 in Stoccarda) aveva avvicinato, studiando a Tübinga, alcuni principi del Württemberg, spese quasi tutta la sua vita in servigi di grandi signori, di principi e di re, in affari ed in viaggi. Gli incarichi diplomatici, che lo condussero fino dal 1607 in Francia e di poi per varii anni in Inghilterra, furono di gran momento per la sua educazione poetica. Mentre in patria la poesia tedesca era ancora rappresentata a corte dal buffone, che, ora componendo dei versi per le feste ed ora motteggiando, apparteneva alla gente di servizio più umile, Weckherlin nei suoi viaggi imparò a conoscere la poesia cortigiana del rinascimento in lingua volgare e la stima in cui era tenuta da parte delle classi aristocratiche. Se gli inesperti pensavano che la lingua tedesca fosse troppo rozza per riuscire ad emulare la poesia francese ed inglese, egli si sentiva invece chiamato a provare per mezzo della sua poesia la stolidità dei denigratori della musa tedesca. E così ci appare fino dal 1616 quale un abilissimo poeta di occasione alla corte di Stoccarda, dove quarant'anni prima il giovane maestro di Tubinga, Nikodemus Frischlin (cfr. vol. I, pag. 347), aveva fatto rappresentare le sue commedie bibliche in lingua latina.

Allorchè Weckherlin in anni più tardi raccolse le sue " *Geistlichen und weltlichen Gedichte* " (Poesie religiose e profane; Amsterdam, 1641 e 1648), rilevava espressamente di fronte ai seguaci di Opitz nelle sue prefazioni di aver egli introdotto in Germania " con tentativo tuttora inaudito " la nuova arte, già prima della loro " pretesa maggior scienza ". E di fatto i due libri delle sue " *Oden und Gesänge* " (1618/19) apparvero come qualche cosa di nuovo nella

poesia tedesca. Nessuno aveva ancora cantato così " orazianamente " in rime tedesche. Egli, per il primo, precorrendo di molto il cenacolo Hallesiano del secolo XVIII, tentò di imitare gli scolii e le canzonette amorose di Anacreonte. Nessun altro poeta tedesco avrebbe potuto salutare la figliuola del re inglese (cantata poi ancora da Scheffel nel " *Trompeter von Säckingen* ") che l'elettore Federico V condusse sposa in Heidelberg, per la sua solenne entrata in palazzo (aprile 1613), con strofe così artisticamente eleganti, come fece Weckherlin. Anch'egli si tolse in moglie la sua diletta Myrta (Elisabeth) dall'Inghilterra. Certamente, se Weckherlin che dissuadeva il suo duce dalle spedizioni guerresche e celebrava ancora nel 1616 le condizioni pacifiche della Germania avesse potuto sospettare che la bellissima contessa palatina avrebbe affrettato lo scoppio della guerra, le avrebbe dato il benvenuto con minore sincerità. Perchè se nella sua qualità di poeta di corte non lesinava le adulazioni e dalla benigna mano dei principi aspettava " l'indoramento delle corde febee ", fece pur dire al poeta nel canto delle Muse per il margravio di Baden: " la felicità del popolo deve essere la legge suprema ".

Weckherlin vide ancora soltanto il principio della guerra dei trent'anni nella sua patria sveva. In sul principio del 1624 fungeva già da sottosegretario di Stato in Inghilterra. Di qui ancora nel 1647 dedicava le sue poesie profane al bandito elettore Carlo Ludovico. Dovette poi perdere il suo posto colla vittoria del parlamento sul re. Il suo successore fu di nuovo un poeta, niente meno che John Milton. E quando Milton diventò cieco, gli fu di nuovo messo a fianco per aiuto il suo predecessore, pratico di più lingue. Weckherlin morì in Londra il 13 febbraio 1653.

Durante la lunga dimora in Inghilterra dovette naturalmente intensificarsi l'influsso formale dei lirici inglesi sovra la poesia di Weckherlin. Ma il contenuto della sua poesia ci testimonia il suo fedele interesse alle lotte ed ai dolori dell'antica patria. Egli esorta nel sonetto "*An das Teutschland* " (Alla Germania) alla resistenza e celebra i guerrieri protestanti, sopratutto la memoria di Gustavo Adolfo e la langravia di Assia. Anche ad Opitz viene data lode in un suo sonetto. ma appunto la riforma di Opitz procurò fastidii al suo precursore. Weckherlin congegnò forse per il primo il sonetto tedesco ed imitò il verso alessandrino francese, consigliando di evitare le parole straniere. La maggior parte delle sue poesie è composta in ritmo giambico o trocaico, ma egli non avrebbe mai potuto piegarsi ad assoggettare la sua metrica a leggi assolutamente fisse, anche dopo che le regole di Opitz erano diventate norma comune. La sua lontananza dalla patria potè contribuire a togliergli la giusta visione della importanza della riforma di Opitz. In tali circostanze non gli giovò punto che di lui si continuasse a mantenere un onorevole ricordo nella sua patria sveva. Fino dal 1624 la Germania meridionale aveva perduto il suo influsso sovra l'ulteriore sviluppo della letteratura. I seguaci di Opitz ravvisarono in Weckherlin, che era apparso nel 1618 quale un iniziatore della rinascenza della poesia tedesca, un poeta rimasto indietro, invecchiato, perchè non si era voluto assoggettare nella metrica alle loro norme più rigorose nè come svevo alle loro esigenze linguistiche.

Allorchè in sul principio del secolo XIX l'antica Heidelberg fu richiamata ad una nuova vita scientifica ed i raccoglitori di antichi canti e di antiche scrit-

ture, Arnim e Brentano, si trovarono insieme sulle rive del Neckar, Brentano nel magnifico " *Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg* " (canto per l'arrivo di uno studente in Heidelberg) fece pronunziare un augurio alla scuola superiore rinnovellata da un suo antico discepolo, dallo studente Opitz di Boberfeld. Martin Opitz imparò a conoscere nella sua breve vita molti uomini, città e costumi da savio osservatore, ma conservò sempre una nostalgica ricordanza di Heidelberg e dei suoi amici di colà. Egli si accende tutto allorchè nelle sue lettere gli avviene di parlare della giovinezza vissuta in quel paese, e si interessa di tutto ciò che avviene ai membri del suo circolo di Heidelberg, su cui così presto e così improvvisamente si erano scatenate le calamità della guerra.

La politica turbolenta dei Wittelsbacher palatini non era vista di buon occhio dai principi tedeschi. Non solo dai loro cugini bavaresi, che credevano di trovare il loro vantaggio capitanando la parte rigidamente cattolica, ma anche dei " collegati religiosi della confessione di Augusta " i propositi della corte riformistica di Heidelberg furono guardati con diffidenza. Mentre gli elettori sassoni luterani di temperamento conservatore si ricollegarono alla casa degli arciduchi austriaci e cercarono di impedire ogni cosa che venisse a turbare la loro condizione di possesso, i conti palatini insoddisfatti si adoperavano di procurare al calvinismo gli stessi diritti di cui godevano i cattolici ed i luterani e nel tempo stesso autorità ed influenza per sè stessi. Parteciparono con fervore alle lotte degli Ugonotti contro la corona di Francia, e l'alleanza coi compagni di fede francesi ebbe per conseguenza che, per la prima volta, lingua e costumi francesi si introducessero nella corte di Heidelberg.

> " I signori ", lamentava Moscherosch, abitante del Palatinato, " non pensano che un servo sappia o abbia imparato, quando egli non adorni e non infiori i suoi scritti di parole italiane e latine. Ed avviene spesso che un buon diavolaccio, che si serva del puro tedesco e si guardi con ogni cura da tali barbarismi sia tenuto in conto di un asino dissennato o sia congedato e gli sia tolto il suo bene ".

Ciò non pertanto furono proprio questi turbolenti Wittelsbacher del Palatinato che costrussero il più bel monumento dell'arte del rinascimento tedesco, il castello di Heidelberg, nel cui stile facevano bella mostra in meravigliosa armonia l'arte straniera e la tedesca: il che pur troppo non avvenne nella poesia. In Heidelberg Konrad Celtis aveva fondata la *Sodalitas litteraria Rhenana* per il culto della poesia, ben si intende, latina; in Heidelberg furono rappresentate le prime commedie umanistiche di Wimpheling e Reuchlin, anch'esse naturalmente in latino. Ott Heinrich, il cui nome è conservato ancora oggi dalla parte più bella delle rovine del castello, si compiaceva del contrasto degli spiriti, di cui inorridiva Melanctone, allorchè nella corte del Palatinato trovava raccolti gli uomini più diversi della Germania, della Francia e della Svizzera. Ma per il culto della poesia tedesca in Heidelberg ebbe gran peso il fatto dello stabilirsi in questa città di *Paul Schede* o *Melissus* (1539-1602), come egli latinizzò il suo nome secondo una frequentissima consuetudine degli umanisti, uomo di molta esperienza e che aveva molto viaggiato.

Forse l'esempio de' suoi cari poeti francesi indusse il famoso poeta latino a scrivere anch'egli nella lingua materna. Nella sua traduzione dei salmi di Clément

Marot (1572) egli ridusse in tedesco i versi francesi conservandone regolarmente la cesura, anzi in un caso ne riprodusse con un primo esempio nella lingua tedesca le terzine rigorosamente costrutte. Però la sua stentata e dotta traduzione fu tolta di campo da quella più abile di *Ambrosius Lobwasser* (1573), professore in Könisberga. che non pareggiò soltanto molti versi nella riproduzione tedesca dei salmi francesi, ma per riguardo alla melodia conservò in ogni verso lo stesso numero di sillabe del modello straniero. Le poesie tedesche, piacevolmente fresche, di Schede, di Peter Denaïsius e di altri membri del cenacolo poetico di Heidelberg ci sono conservate in lettere e nell' " *Anhang underschiedlicher aussgesuchter Getichten* ", che *Julius Wilhelm Zinkgref* (1591-1635) aggiunse alla sua edizione strasburghese degli " *Opicii teutschen Poemata* " (1624). Opitz stesso fu accolto nella casa del consigliere elettorale Michael Lingelsheim quale precettore del figlio. Presto gli Heidelberghesi apprezzarono nel giovane slesiano l'araldo della nuova Musa, che aveva mostrato per bene qual divario corra fra un poeta ed un facitor di rime. L'antologia lirica di Zinkgref ha l'aria di un primo e precoce almanacco delle Muse. Una società letteraria di amici si raccoglie qui per imprimere un nuovo indirizzo alla letteratura.

Con una tendenza decisa gli Heidelberghesi vogliono incoraggiare una nuova arte, siccome ciò che era stato divulgato finora in versi poteva arrecare più danno che onore alla lingua tedesca. La musa tedesca deve ora mostrare il suo buon senso nella lingua materna e strappare in pari tempo il primato della poesia agli stranieri, che si imaginano di essersi impadroniti delle scale che salgono al Parnaso. Gli Heidelberghesi salutano in Weckherlin un compagno d'arte. All'incontro i poemi troppo trasandati di Fischart, sebbene Zinkgref si compiacesse per suo conto della loro naturalezza e della loro ricchezza poetica, sono messi al bando, perchè essi appartengono ancora " al mondo antico " cioè alla vecchia maniera poetica, priva di ogni arte e scaduta oramai d'uso.

Ma come Zinkgref stesso nella raccolta che fu tanto messa a profitto de' suoi " *Apophthegmata* " (Strassburg, 1626) mostrò di amare e di comprendere la buona maniera popolare, che si manifesta nei " savii ed acuti motti tedeschi ", così in questo cenacolo Heidelberghese di poeti si nota con piacere lo sforzo di contemperare con elementi di poesia popolare la nuova forma di arte che si vagheggiava. Noi ci accorgiamo di trovarci appunto qui in quell'angolo a sud-ovest della Germania, donde erano sprizzate nella seconda metà del secolo decimosesto le ultime faville della vecchia poesia. La fresca auretta del Reno e del Meno circola colla melodia della canzone popolare, a cui si ispirò il dotto Melissus nel suo " *Rot Röslein wollt' ich brechen* " (purpurea rosetta volli io cogliere), anche nelle stanze dei letterati. Zinkgref, come prima di lui Fischart ed un secolo e mezzo dopo il giovane Goethe, celebrò il mirabile edificio del duomo di Strasburgo. A buon diritto Herder nei suoi " *Volkslieder* " ed Achim von Arnim nella prefazione al " *Des Knaben Wunderhorn* " esaltano la " *Vermanung zur Dapfferkeit* " (esortazione al valore) di Zinkgref, poichè, nonostante la epigrafe " secondo la forma e la maniera del poeta greco Tirteo ", risuona dai compatti alessandrini a chiare note il sentimento guerresco dell'antica canzone tedesca dei lanzichenecchi: " Nessuna morte è più bella a questo mondo che quella sovra un verde prato ".

La malaugurata vittoria, che la poesia letteraria unicamente nutrita dei succhi delle antiche letture riportò subito sopra l'arte popolareggiante del rinascimento, coltivata dal cenacolo di Heidelberg, non può avere maggior risalto che dal confronto della " *Vermanung* „ di Zinkgref colla " *Lob des Krieges-Gottes* „ (elogio del dio della guerra) del 1628 di Opitz. Mentre Zinkgref dipinge con tratti sicuri, ispirati dalla realtà, le miserie del paese infestato dal nemico, per eccitare i valorosi commilitoni a rischiare infaticabilmente la vita per la difesa della patria e dei loro cari ed esalta il coraggioso perseverare nell'orrore della pugna, Opitz invece saccheggia la mitologia e la storia antica, per mettere in luce la sua sottile erudizione col maggior numero possibile di dotte allusioni. Nei versi come nella vita gli pare esempio degno di essere imitato l'abbandono oraziano dello scudo. Le " *Laudes Martis* „ sono un razzo artificiale della nuova arte, in confronto a cui la " *Vermanung* „ parla al cuore come una semplice incisione in legno di Dürer.

È cosa degna di nota per la storia della nuova poesia del rinascimento tedesco che Opitz medesimo rinnegò l'edizione dei suoi " *Poemata* „ curata da Zinkgref. Lo studente che si era recato nei paesi del mezzogiorno si sentì investito dalla leggera aura vitale del Reno ed accordò i suoi canti d'amore in sul tono degli Heidelberghesi, che credevano di poter contemperare nella nuova poesia canto d'arte e di popolo. La procella di guerra, che dopo la caduta di Federico V rumoreggiò dalle Montagne Bianche di Praga sull'antica residenza del Winterkönig di Boemia e degli elettori del Palatinato, pose una fine precoce alla dimora di Opitz in Heidelberg ed all'associazione poetica. E l'Opitz che ritornò in Slesia dopo una lunga peregrinazione, tutto imbevuto di teorie, si scandalizzò della raccolta fatta da Zinkgref delle sue proprie poesie: " *Della vanità di Venere e del frivolo amore, piacere della cieca giovinezza* „, in parte per le frasi arditamente vivaci di alcuni canti, ma assai più perchè la maggior parte di essi non corrispondevano per la forma alle sue nuove e più rigorose esigenze di maestro della poesia tedesca.

Martin Opitz, che doveva trasportare nei paesi del nord l'antica egemonia letteraria della Germania meridionale, nacque il 23 dicembre 1597 in Bunzlau di Slesia sulle rive del Bober. I suoi genitori, come egli scrisse una volta ad un fido amico, non erano ricchi, ma tuttavia possedevano campi, giardini, bosco e casa, dove egli avrebbe potuto starsene in pace. Ma il suo spirito ambizioso non lo lasciò mai posare in quella quiete. Da ragazzo mostrò un ingegno così lucido che dalla scuola del paese fu inviato al Magdaleneum di Breslavia e poi al ginnasio accademico di Beuthen (nella bassa Slesia). Melanctone aveva già vantato le fiorenti condizioni della scuola slesiana. Era naturale che i carmi latini del loro valente allievo ottenessero presto plauso. Ma che poi il " candid. poes. ac philol. studiosus „ ancora prima della sua uscita dalla università di Francoforte sull'Oder potesse scrivere il suo primo trattato d'arte poetica, l' "*Aristarchus*„, lo dovette assai più al suo istintivo amore per la lingua patria ed alla operosa propensione che risentì fino dall'infanzia per quest'arte che non a particolari eccitamenti dei suoi maestri.

Il 17 giugno 1619 Opitz fu immatricolato in Heidelberg. Per quanto ne avesse dapprima enfaticamente parlato, non aspettò l'assedio messo dagli Spagnuoli alla capitale del Palatinato per difendere in un posto di onore la libertà o per

morire prima della resa. Con l'amico Hamilton, che imparammo a conoscere nell' " *Anhang* „ di Zinkgref, quale suo compagno di poesia, risalì il Reno per recarsi a riverire in Leida l'Apollo dei Paesi bassi, Daniel Heinsius, di cui voltò in tedesco il canto in lode di Gesù Cristo e l'inno a Bacco.

Fig. 1. Martin Opitz. Da una incisione in nero di Johann Jakob Haid (1704 al 1767) nella « k. k. Familien-Fideikommissbibliothek » di Vienna.

Dall'Olanda accompagnò Hamilton nella sua patria danese e ritornò solo nell'estate del 1621 dal Jütland nella Slesia. Ma per breve tempo, poichè già nel maggio successivo accettava l'invito del principe evangelico della Transilvania, Bethlen Gabor, di recarsi ad insegnare nel ginnasio di Weissenburg. O che egli possa avere in realtà progettato il disegno di intraprendere di là un viaggio in Atene o lo abbia solo vagheggiato colla fantasia, certo si è che attese seriamente alla esplorazione archeologica della Transilvania. Fino a' suoi ultimi giorni lavorò intorno ad una monumentale " *Dacia antiqua* „, che doveva riuscire il suo capolavoro letterario. La raccolta delle belle iscrizioni romane " sotto gli ossami, aggrovigliate tutte di cespugli „, fu il suo unico conforto in quel paese semibarbaro, che egli cantò negli alessandrini " *Zlatna, oder von Rhue des Gemütes* „ (Zlatna o la quiete dell'anima).

Anche nella poesia sfoggia le sue cognizioni storiche sulla storia della Transilvania nel tempo dei Romani e dei Goti per passare poi alla descrizione del paese e de' suoi tesori e per esaltarne, dopo uno sguardo alle persecuzioni religiose del duca d'Alba, la vita quieta e l'incanto, e ricordare da ultimo la sua propria attività poetica.

Gli fu assai più agevole il tornare in Slesia che non il trovarvi una discreta posizione. Nel febbraio del 1625 Opitz si unì ad una ambascieria slesiana inviata a Vienna e colà ricevette dalle mani stesse dello imperatore l'alloro poetico. La coronazione poetica introdotta in sull'esempio italiano aveva da lungo tempo

perduto dello splendore, che irraggiava ai tempi di Celtis e ancora a quelli di Hutten. Nel corso del secolo XVII aumentò il numero dei poeti e dei conti palatini incoronati dallo imperatore. Ciascuno di essi aveva il diritto di eleggere un altro a *poeta laureatus*, sicchè il suo valore finì per venir meno del tutto. Non è affatto il caso di parlare di una benefica influenza che questa istituzione abbia esercitato sopra la letteratura tedesca.

Più importante che non la incoronazione poetica e la sua assunzione avvenuta più tardi nella nobiltà coll'aggiunta di un " *von Boberfeld* " al suo nome, fu per Opitz la relazione che egli strinse durante la sua ambascieria con lo slesiano presidente della Camera delle finanze, Hannibal von Dohna. Egli trovò così il modo di recitare, come sempre aveva desiderato, una parte nel teatro del mondo. Il burgravio Dohna, che Opitz ebbe presto a stimare come il suo unico mecenate, era profondamente odiato in Slesia quale capo della nobiltà cattolica imperiale. Opitz dovette scusarsi presso i suoi amici di essere passato, egli protestante, dal servizio dei duchi evangelici della Slesia a quello del più terribile fautore della controriforma. Epperò la sua lode dell'integerrimo patrono, che gli aveva assicurato la personale libertà religiosa, risuona sempre calda e sincera.

E nel momento in cui, come il suo amico *Christof Köler*, uomo dotato d'estro poetico, con lui si doleva, tutta Europa era funestata dal dissidio religioso, e tante migliàia d'uomini venivano mietuti nelle guerre che ne derivarono, Opitz, esperto delle cose mondane, conservò anche nelle questioni religiose la sua limpida intelligenza. Tradusse per volontà di Dohna uno scritto di propaganda d'un Gesuita, come per desiderio del duca di Liegnitz-Brieg aveva ridotto in rime tedesche i " *Sonntags- und fürnehmsten Festtagsepisteln* ".

Dohna concesse nel 1630 al fido segretario, che lo aveva seguito nelle missioni diplomatiche e sui campi di battaglia, i mezzi per un viaggio a Parigi. Si ritrovò allora in Strasburgo ed in Heidelberg cogli antichi amici. La relazione col maestro olandese di diritto pubblico Ugo Grotius, bandito dalla sua patria, fu per Opitz il frutto più prezioso della sua dimora in Parigi.

Colla cacciata di Dohna da Breslau, Opitz riacquistò la sua indipendenza. Ancora l'anno di morte del burgravio (1633) venne quale membro di una ambascieria inviata dai duchi slesiani al cancelliere svedese dell'imperio, Oxenstierna, in Francoforte sul Meno, e vi trovò un nuovo protettore nel principe Ulrich von Holstein. A lui dedicò la sua opera migliore e più vasta, che aveva già composta nel Jütland, ma che aveva fino allora tenuta nascosta per prudenza: i quattro libri delle " *Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges* " (1633).

Con essi egli si augura di riparare per qualche verso al difetto di una epopea che non apparirà in Germania tanto presto. Egli descrive gli orrori terribili della guerra per esortare i suoi compagni evangelici di fede a perseverare in una tenace resistenza nel castello della virilità. Chi voglia costringere le coscienze non vi perderà che la fatica ed il tempo. " Il corpo è suddito, lo spirito non si può vincolare ". La vita è chiusa fra brevi confini, ma eterni durano la pena ed il castigo, che l'altissimo Dio ci compartirà dopo la traversata di questo mare selvaggio.

Opitz rimase quindi al servizio dei duchi slesiani, poichè il disegno di Wallenstein di chiamarlo ad insegnare poesia in una università da erigersi sovra una

delle sue terre, se mai gli passò per il capo, non fu mai condotto ad effetto. All'incontro il servizio dei duchi trasse il poeta da allora in poi ripetute volte nel campo svedese, dove si guadagnò la fiducia di Banér. L'antico servitore di Dohna si era affezionato così saldamente lo svedese, che dopo la pace di Praga, che assicurò temporaneamente la preponderanza allo imperatore, trovò opportuno di riparare dalla Slesia a Thorn. Colà si acquistò il favore del re polacco Ladislao IV, che lo nominò storiografo di corte della Polonia dopo che gli scrisse un elogio in poesia. Nonostante la relazione ostile tra la Polonia e la Svezia, Opitz si adoperò segretamente anche in questa posizione come agente svevo. Banér ed Oxenstierna sapevano apprezzare il valore delle sue fidate comunicazioni. In mezzo alla attività politica ed ai lavori eruditi e poetici, egli fu colpito dalla peste nel porgere la elemosina ad un mendicante e morì in Danzica il 20 agosto 1639.

Opitz aveva espresso una volta la speranza che la via, da lui aperta per la prima volta nella patria tedesca alle Muse, potesse essere condotta più lontano da poeti più valenti, non appena finita la guerra. Quando il " principe della lira tedesca " se ne andò, una fitta schiera di poeti che riconoscevano lui come loro maestro e la sua dottrina ed il suo esempio come loro modelli, pianse " il Pindaro, l'Omero ed il Marone dei nostri tempi ". E sebbene i Norimberghesi e gli Slesiani più giovani lamentassero la sua aridità, rimase tuttavia intatta la gloria del " padre della poesia tedesca ". Gli avversarii, Gottsched e Bodmer, si mostrarono concordi nella lode della sua eccellenza. Sebbene Opitz stesso, proprio nel suo ultimo anno di vita, avesse salvato colla stampa della " canzone d'Anno " (cfr. vol. I, pag. 79) un importante monumento della poesia alto-tedesca dall'oblio ed avesse richiamato l'attenzione sovra alcune rime del tempo antico, tutta la poesia tedesca che lo aveva preceduto gli rimase per lungo tempo quasi ignota. I canti, le odi ed i sonetti di Opitz servirono di modello alla lirica, il frutto delle sue letture di notizie antiche e recenti sui vulcani, messe in rima nel " Vesuvius ", accontentarono le esigenze dei letterati in riguardo alla poesia descrittiva. La saggezza delle epistole oraziane parve uguagliata ai contemporanei se non superata nello " *Zlatna, oder von Rhue des Gemütes* ", nella lode della vita campagnuola e nelle esortazioni filosofiche-cristiane sovra la nullità dei beni mondani e dell'affaticarsi in sulla terra del " *Vielguet* ".

Opitz cita i singoli beni per dimostrare la loro nullità con esempi mitologici o riflessioni filosofiche. Non rendono felici i cuori: " poichè quando non esisteva ancora l'oro fuvvi l'età dell'oro ". Catone, anche senza onori e dignità esteriori è più grande di ogni grandezza esteriore. " La spiga si incurva quando ha dentro i grani; quella che sta diritta, è loppa e si disperde al vento ". " La signoria apporta solo molestie, la bellezza passa come il fiore col giorno, il piacere epicureo è padre del bisogno e della malattia ". In riscontro a codeste illusioni celebra di nuovo con colori oraziani la tranquilla felicità della vita campestre. Poichè Opitz non è affatto in grado di imprimere alla sua poesia una nota individuale e caratteristica, è questa, appunto per ciò, una delle sue poesie più lodate. È da notarsi in modo speciale la data " Sul principio dell'anno 1621 ". A mo' di introduzione egli racconta tutta la storia della creazione, esalta a proposito del paradiso la magnificenza dell'uomo " glorioso ospite del mondo, anzi un piccolo mondo egli stesso ", ed aggiunge una serie di pie riflessioni. Tutto questo potrebbe tuttavia adattarsi del pari assai bene senza il mutamento

di un sol verso a qualunque altro anno dal tempo della creazione che egli canta. Nondimeno in tali poesie di riflessione, che dànno a parecchi pensieri una felice impronta nel metro alessandrino, si continua sempre a ritrovare la vigoria poetica di Opitz.

Opitz soddisfece alla necessità di una poesia religiosa con rifacimenti rimati del cantico dei cantici, dei salmi e delle epistole domenicali, dei profeti Geremia e Giona e con nuovi canti sovra il giocondo natale e la dolorosissima passione del Salvatore. Quando più non gli bastavano le sue piccole forze, sapeva aiutarsi con traduzioni e imprestiti non confessati da modelli stranieri. Così egli diede, invece di drami proprii, traduzioni in tedesco delle " Troiane " di Seneca (1625) e dell' " Antigone " del tragico greco Sofocle (1636) coll'intento di proporre classici modelli alla poesia dramatica tedesca.

Ma con quel fine senso dei gusti e dei desiderii dei suoi contemporanei, cui egli dovette la maggior parte dei suoi successi, prestò la sua abile penna anche ad una versione della " Dafne " del Rinuccini, nonostante che essa contradicesse alle regole accademiche (*legibus eruditorum*). Per festeggiare le nozze del langravio Giorgio di Assia con una principessa sassone si rappresentò in Torgau nel 1627 la pastorale mitologica composta da *Heinrich Schütz*, e si aperse così la via in Germania all'opera italiana. Il nuovo ed ibrido genere dramatico riuscì in seguito a sottrarsi alla mediazione dei poeti tedeschi e della loro lingua colla stessa rapidità con cui lasciò di aspirare a far rivivere l'antica tragedia, come si erano proposti nel 1596 in Firenze i primi autori del drama per musica. Rinuccini e Peri. Opitz stesso avrebbe esitato certamente a metter mano a tal lavoro se egli, il paladino della lingua tedesca, avesse potuto presupporre di prepararne così l'esilio dalle scene in favore dell'italiano.

Ma come col suo rifacimento della " Dafne " aveva aperto la via ad un nuovo spettacolo teatrale, così venne a rappresentare anche nel *romanzo* la nuova tendenza, traducendo il romanzo allegorico-politico di Barclays, l' "*Argenis* " (1626) e rimaneggiando il romanzo pastorale inglese di Sir Philipp Sidney. l' "*Arcadia* " (1629). L'*Argenis* può considerarsi per varii rispetti il precursore dei posteriori romanzi eroico-galanti. Per la poesia pastorale era venuto ora anche in Germania il buon tempo, dacchè i cinque volumi di " *L'Astrée* " di Honoré d'Urfé (1610-27) tornarono a consolidare l'antica egemonia della poesia narrativa francese.

La *evoluzione della poesia pastorale nel secolo XVI* si ricollegò intimamente coi bisogni della civiltà e col sottile raffinamento dei costumi cortigiani. Le ecloghe di Teocrito e di Virgilio istillarono nei letterati interesse per la vita campestre poeticamente descritta, che assumeva i tratti della innocente età dell'oro. L'inasprimento della etichetta fece appunto parer accetta una mascherata. che garantiva ad ognuno maggiore libertà. Già in sul principio del secolo XVI il napoletano Jacopo Sannazaro creò nel suo romanzo, inframezzato di ecloghe. " l'Arcadia ", il modello pei romanzi pastorali che si scrissero di poi in Spagna (Montemayor, " Diana ", 1545) ed in Inghilterra (Sidney, " Arcadia ", 1590). Il classico " Aminta " di Torquato Tasso (1572) ed il tragico " Pastor Fido " (1590) del suo emulo Battista Guarini, conquistarono al drama pastorale le scene, sovra cui

si affermò quindi anche in Germania fino ai giorni della " *Die Laune des Verliebten* " (l'umore dell'innamorato), composta da Goethe studente a Lipsia.

La poesia pastorale si era propagata così largamente in Italia e nella Spagna che il 1615 Cervantes nella seconda parte del " Don Chisciotte " rivolgeva la sua satira contro la rappresentazione di un fantastico mondo pastorale nello stesso modo che si era scagliato nella prima parte contro i romanzi di cavalleria e la loro perniciosa influenza. Quel che da prima era parso una liberazione dal vincolo sociale si era di poi trasmutato in una nuova, sguaiata affettazione, tutta convenzionalismo. Bisognava che passasse ançor molto tempo prima che l'idillio dell'età rivoluzionaria, dopo tanti pastori e pastorelle della rinascenza e del rococò, mettesse di moda pastori e contadini più rispondenti alla realtà ed il secolo XIX nella novella rurale e nel drama rusticano osasse contrapporre, con schiettezza e senza belletti, la rude ed infaticata vita dei veri paesani ai languori della società elegante.

Questi varii generi pastorali avevano potuto diffondersi in Germania solo col rinnovamento poetico compiutosi per opera di Opitz e delle società linguistiche. Accanto all'antica poesia grossolana del secolo XVI non c'era stato posto nè si era sentito il bisogno per questo azzimato mondo pastorale. Opitz fece seguire nel 1630 al suo rifacimento del romanzo pastorale inglese la sua propria " *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* ".

Anch'egli mescola qui prosa e versi, per raccontare come in sulla fine del mese della vendemmia, in una valle del delizioso Riesengebirg (Warmbrunn-Schreiberhau), coi suoi amici travestiti da pastori, dopo dotti colloqui sopra la forza onnipotente dell'amore, a piè del monte della neve venga guidato dalla ninfa della fonte di Zackenbach nelle viscere dell'alpe e come quivi ella gli mostri tutte le meraviglie della natura e imagini di storie divine, per presagire poi minutissimamente l'origine e la gloria dei conti slesiani di Schafgottsch. Dopochè i tre amici sono di nuovo usciti dalla solitaria grotta, si intrattengono durante la loro passeggiata in montagna intorno la saga di " Rübezahl, l'uomo del monte ". Coll'incontro di una donna che esercita incantesimi d'amore attestano la superstite forza della superstizione. Le coppie amorose che si sogliono sempre trovare nella poesia pastorale mancano nel romanzo di Opitz.

La sua " *Hercinie* " offrì però sempre sufficiente appicco, perchè gli autori di pastorali si potessero richiamare in seguito all'esempio del padre della nuova poesia tedesca, che appunto qui aveva palesato in modo sorprendente il suo difetto di sentimento poetico.

Ma la grande importanza storica di Opitz nella letteratura tedesca non poggia affatto sovra i suoi mediocri lavori poetici, bensì sovra lo *influsso della sua dottrina*. Ciò che egli aveva invano tentato di fare nel 1617, a vent'anni, nell'opuscolo latino " *Aristarchus sive de contemptu Linguae Teutonicae* ", cioè di opporsi al " disdegno della lingua tedesca " e di stabilire leggi metriche fisse, gli riuscì invece sette anni più tardi col " *Buch von der deutschen Poeterey* " (libro dell'arte poetica tedesca).

Dall'aspirazione della rinascenza di modellare la poesia recente sull'antica, doveva necessariamente seguire la produzione di trattati, tanto più allorchè la

poetica di Aristotele commentata per la prima volta nel 1548 e l' "*Ars poetica*" di Orazio tenuta sempre in onore eccitarono alla emulazione e ad uno sviluppo più ampio dei loro insegnamenti. Già fino dal 1520 il cremonese Hieronymus Vida aveva pubblicato il primo famoso trattato d'arte poetica, a cui aveva tenuto dietro un classico capolavoro: i sette libri della poetica di Giulio Cesare Scaligero. Come dapertutto, così anche in Germania i primi studii teoretici si fondarono sulla poesia latina. L'interesse, che nello stretto circolo di Lutero si ebbe per il canto religioso tedesco e per la lingua tedesca considerata come un mezzo indispensabile per tradurre, dovette in seguito trarre seco anche la formazione di regole grammatiche e metriche per la lingua del popolo. Il capo di quella grande schiera di autori di commedie bibliche, Paul Rebhun (cfr. vol. I, pag. 315), scrisse nel 1544 la sua "Susanna" in *metris trochaicis et iambicis*. Tuttavia i tempi erano ancora così poco adatti per siffatti tentativi di stabilire una legge per le sillabe lunghe e le brevi nei versi tedeschi, che nelle ristampe furtive i versi regolari si convertivano di nuovo in versi dove le arsi e le tesi si avvicendavano liberamente.

Quando poi il zurighese Konrad Gessner, nella sua opera d'altronde utilissima sulla differenza delle antiche e delle nuove lingue (*Mithridates*, 1555), volle modellare il verso tedesco sovra le antiche leggi della quantità, senza riguardo alla fisionomia particolare del linguaggio, i suoi esametri suscitarono il dileggio di Fischart, i cui versi ed i cui pretesi esametri mostravano chiaramente la necessità di una riforma della metrica. Tutti i varii tentativi teorici e pratici per venire in aiuto della metrica tedesca dimostrano solo che se ne sentiva un reale bisogno, senza che vi si potesse sopperire.

La fortuna ed il merito di Opitz consistono in ciò che egli si accinse al suo còmpito nel momento opportuno e col senso pratico che gli era proprio per quanto fosse necessario e conseguibile. Un riformatore fortunato ha sempre dei predecessori, il cui lavoro rimasto senza premio torna a lui di profitto. Il "*Sinnreiches poetisches Büchlein*" di Ernst Schwabe von der Leyde (Francoforte sull'Oder, 1616), a cui Opitz dovette l'impulso ad occuparsi di poesia tedesca, non fu notato che da pochi suoi contemporanei ed è ora caduto nell'oblio. All'incontro il "*Martini Opitii Buch von der deutschen Poeterey*" (Bresslaw, 1624), malgrado le numerose precettistiche che lo susseguirono rimase fino all'apparire della "*Kritischer Dichtkunst*" di Gottsched (1730) l'arte poetica classica e più ricca di influenza. Questa importanza storica del libro di Opitz non viene pregiudicata dal fatto provato che Opitz quasi per ogni tesi ha plagiato Orazio, Vida, Scaligero, il francese Joachim du Bellay e l'olandese Daniel Heinsius. Oltre il famoso olandese, ai maestri particolarmente apprezzati ed anche imitati da Opitz appartiene Pierre Ronsard (1524-85), il capo della Pleiade, cioè di quei sette poeti cattolici di corte, che si erano adoperati, perfezionando la lingua materna, di atteggiare la letteratura francese sugli esemplari degli antichi. Come un secolo appresso in Gottsched i Francesi, così anche in Opitz i Francesi e gli Olandesi vengono insensibilmente ad occupare il posto dei Greci e dei Romani, nell'elenco dei modelli da imitarsi.

Cercando Opitz di favorire l'uso della lingua tedesca, di fronte alla predilezione che si aveva per il latino, si mise dallo stesso punto di vista, da cui si erano schie-

rati du Bellay nella sua "*Deffence et illustration de la langue francoyse*" e Ronsard nello "*Abrégé de l'art poétique*". Opitz non si oppose meno al latino ed alla introduzione di parole straniere che ai dialetti e si adoperò con successo per la egemonia di una lingua letteraria comune in *hochdeutsch*, sebbene egli nelle sue proprie poesie e specialmente nelle rime sia rimasto saldamente attaccato alla pronunzia slesiana. Il suo buon senso pratico e la sua propria attività poetica lo preservarono dal voler introdurre le antiche leggi della quantità. Di fronte al verso più antico che riposava sopra una numerazione puramente meccanica delle sillabe con quattro arsi, fra le quali da lungo tempo si erano arbitrariamente affievolite le tesi che in origine erano altresì di regola (*Knüttelvers*, verso popolare), egli stabilì una regolare vicenda di sillabe più alte (toniche) e più basse (atone), che dovevano corrispondere alle lunghe ed alle brevi dei latini. Secondo che il verso comincia con una sillaba tonica o atona ne risulta un trocheo (´◡´◡) o un giambo (◡´◡´). Opitz tenne conto soltanto di questi due metri, non preoccupandosi che il dattilo (´◡◡´◡◡) introdotto per la prima volta dalla "*Anleitung zur deutschen Poeterey*" (1665) del suo amico, il professore wittenberghese August Buchner, fosse frainteso come una infrazione della regolare successione di sillabe con accento forte e debole e potesse anche compromettere il principio fondamentale. Ma per questo anche l'esametro fu escluso dalla nuova poesia d'arte.

Opitz derivò dai Francesi il verso che dominò d'allora in poi per un secolo, l'esapodo alessandrino rimato, diviso della cesura in due parti uguali (◡–◡–◡– || ◡–◡–◡–) ed il sonetto (*Klinggedicht*), che diventò assai presto d'uso generale. Egli insegnò come si possano conferire eleganza e dignità alla lingua poetica nonchè un garbo speciale colla scelta degli epiteti esornativi. Illustrò in modo superficiale i varii generi poetici, quali l'epica, la satira, l'epigramma, il carme pastorale, l'eco, gli encomi, le selve, le odi, la tragedia e la commedia. La prima, conforme alla maestà della poesia eroica, non deve tollerare la introduzione di persone d'umile ceto e di cose basse, mentre la seconda "consta solo di basse cose e di basse persone". Tutta l'arte poetica consiste nella imitazione della natura. Il poeta deve quindi in conformità del suo fine morale descrivere le cose non già come sono, ma come potrebbero o dovrebbero essere. Egli insiste sulla necessità dell'ingegno poetico innato, ma dichiara parimenti che perde il suo tempo colui che voglia occuparsi d'arte poetica tedesca senza conoscere i libri latini e greci. La poesia viene così rigidamente intesa come arte di letterati per letterati e la riforma, per quanto tornasse profittevole per la metrica ed in parte per il linguaggio, rimase fino da' suoi inizii spiritualmente infruttuosa.

Fino dal suo primo apparire il "*Buch von der deutschen Poeterey*" fu festeggiato quale una impresa capitale per la poesia tedesca. La vasta e potente cerchia d'amici che Opitz si era procurata coi viaggi e con un assiduo commercio epistolare, per lo più in latino, favorì il credito del nuovo trattato così popolare. E in realtà Opitz era riuscito a fare da solo ciò che non aveva potuto l'unione di molti.

Già fino dal secolo XV erano state fondate in Italia ed in Germania *società letterarie*. Ma solo nel secolo XVI si costituì in Napoli per opera del Sannazaro la prima società, che si occupasse non già della lingua dei dotti ma di quella del popolo. Nel 1587 poi si fondò in Firenze la più cospicua e la più influente di queste società linguistiche, l'*Accademia della Crusca*. Nello intento di mantenere pura la lingua popolare e di innalzarla possibilmente alla dignità della lingua madre latina, la Crusca si lasciò indurre a qualche eccesso e la sua maligna

ostilità contro Torquato Tasso non tornò in appresso punto giovevole alla letteratura italiana. Ma già fin dagli inizii del secolo XVII la Crusca era in credito ed in fiore.

Fig. 2. — Una seduta della « *Fruchtbringende Gesellschaft* ». Dalla incisione in rame di Peter Isselburg (1568-1635?), riprodotta nel « *Bilderatlas* » di Könnecke. Non si sa dove si trovi al presente il disegno originale già posseduto dall'Archivio di Cöthen.

In un convegno di principi turingi, occasionato da un caso di morte, al castello weimarico di Hornstein, il maresciallo di corte Kaspar von Teutleben, che da poco era ritornato dall'Italia, diede notizia dell'Accademia fiorentina. Il 24 agosto 1617 coloro che si erano radunati in Hornstein decisero di fondare una società consimile per la difesa e per l'uso dell'alto-tedesco nativo, come ci descrisse scherzosamente e tuttavia con un colorito schiettamente storico Viktor Scheffel in uno

dei suoi " *Thüringer Geschichtsbilder* „. Il principe Ludovico von Anhalt, col nome accademico " *der Nährende* „ (il nutrente), cercò poi, quale capo supremo per molti anni della " *Fruchtbringende Gesellschaft* „ (società fruttifera) o del " *Palmenorden* „, come si denominò dal suo stemma, di promuovere con ogni zelo gli scopi della società, che si proponeva di stabilire norme sicure per l'ortografia e lo insegnamento della lingua, di bandire le parole straniere e di comporre poesie tedesche in forbita lingua alto-tedesca.

Certamente gli anni di guerra che tennero subito dietro alla sua fondazione furono poco propizii alle tendenze pacifiche dell'Accademia. Nel " *Palmenorden* „, come nelle altre accademie linguistiche di Germania, che tutte più o meno si atteggiarono sovra il suo modello, si usò baloccarsi coi nomi, colle imprese e coi motti dei soci, secondo l'esempio che veniva d'Italia. L'ammissione che per i nobili avveniva, anche se fossero stranieri, senza riguardo alla loro conoscenza della lingua tedesca, si fece troppo a lungo aspettare per degni tedeschi, ma poeti borghesi, anzi per Opitz medesimo, sebbene il principe Ludovico non volesse saperne che l'Accademia restasse limitata alla nobiltà e dichiarasse i letterati nobili in grazia delle arti liberali come lo erano gli uomini esperti nelle armi. Confortevole e rallegrante era già per sè stessa la esistenza di questa nobile società, in cui si trovarono riuniti membri di tutte le classi, dai principi elettori fino al semplice scrittore, in cui per la prima volta, senza riguardo alla confessione religiosa che in altri campi divideva così rigidamente, dovevano adoperarsi tutti per il culto comune della lingua patria. La letteratura tedesca all'incontro di essere una causa di distinzione diventò qui per la prima volta un vincolo d'unione. Per quanto possa suonare tepido un giudizio letterario unilaterale sovra i lavori della " Accademia fruttifera „, aveva non pertanto ragione Ernst Moritz Arndt, benedicendo il ricordo dei suoi fondatori e de' suoi principi. " Non erano dei puri eruditi, nè uomini oscuri ed umili, che per sola vanità scrivessero e parlassero per la conservazione della lingua tedesca, ma principi e signori stranieri, che nelle loro ultime volontà ne raccomandavano ai loro figli la cura e la stima „.

Anche il grande principe elettore del Brandeburgo fu membro della " *Fruchtbringende Gesellschaft* „. E la lingua possente e robusta che egli usò in parecchi dei suoi manifesti, come l'esortazione da lui proferita: " *Gedenke, dass du ein Deutscher bist!* „ (ricordati che tu sei un tedesco), che in sulla fine del secolo XIX doveva fornire la divisa della " *Alldeutsche Verband* „, gli diedero diritto ad avere il suo posto in una società linguistica tedesca. Del resto anche il capo della lega, l'elettore Massimiliano di Baviera, che non apparteneva all'ordine delle Palme, si manifestò fieramente contrario alle parole straniere, cui lo " *Sprachmeister* „ apportava ogni giorno nuovi contributi. D'altra parte, nella corte dei principi analtini si determinò una opposizione alla preferenza della goffa lingua tedesca, che trovò la sua espressione nella fondazione della " *noble académie des Loyales* „ o " *ordre de la palme d'or* „ di breve vita.

Colla migliore volontà non si potè così facilmente soddisfare al desiderio naturale di provare il culto della lingua tedesca e dell'arte poetica con opere in poesia dei membri della società. Il principe Ludovico solo pian piano potè condurre a termine la descrizione in versi rimati de' suoi viaggi. Si contentò quindi di traduzioni. E perchè in Köthen, non altrimenti che nel cenacolo di Opitz, la

bellezza esteriore era stimata il maggior pregio d'una poesia, si credette di poter mettere la poesia tedesca alla pari dei modelli stranieri con traduzioni di buon gusto. Come nel medioevo l'epica cortigiana si limitò per lo più al rifacimento di esemplari francesi, così i membri della nobile società per la lingua testimoniavano adesso di nuovo la loro inclinazione e la loro abilità poetica sovratutto nel tradurre.

Lo stesso principe Ludovico si volse a “ trasferire „ i Trionfi del Petrarca in rime tedesche (1643). *Tobias Hüebner*, l'educatore dei principi analtini, detto “ *der Nutzbare* „ (l'utile), si occupò del più insigne dei poeti protestanti di Francia e tradusse nel 1622 “ in rime perfette „ che si avvicinano però soltanto alla regolarità instaurata più tardi da Opitz, il poema di carattere schiettamente religioso del Seigneur Saluste du Bartas (“ La Semaine „). Ad una impresa ancora maggiore si cimentò *Diederich von dem Werder*, detto il “ *Vielgekörnte* „, uomo sperimentato negli affari di stato e di guerra, allorchè ridusse in tedesco, valendosi degli alessandrini regolari di Opitz, la “ Gerusalemme liberata „ del Tasso e l' “ Orlando Furioso „ dell'Ariosto (1626 e 1636). Ma il traduttore, pratico della lingua e di fine gusto, si accinse anche a tale impresa per mettere poesia e retorica al servizio di un immediato fine pratico. Egli fece recitare da suo figlio Paris in un certo numero di corti una orazione per la pace, in cui la magnificenza retorica si univa per il bene della terra tedesca con un sincero sentimento.

Di conserva coi lavori poetici procedevano sotto gli auspizi del principe Ludovico studi teoretici per rendere regolare la grammatica e la ortografia. Si iniziò perciò da Köthen un frequente commercio epistolare con grammatici, quali il bravo rettore Hallense *Christian Gueinzius*, l' “ Ordinante „, e *Justus Georg Schottelius*, il “ Cercante „, in Braunschweig. Lo “ *Ausführliche Arbeit von der teutschen Haubt Sprache* „ (1663) di Schottel ha diritto ad un posto d'onore nella storia della scienza linguistica tedesca, come la più importante opera lessico-grammaticale di tutto il secolo XVII. Schottelius forma l'anello di congiunzione fra gli studi grammaticali della *Fruchtbringende Gesellschaft* e le proposte di Lessing per il miglioramento della lingua tedesca, che continuarono ad esercitare ancora una notevole influenza nel corso del secolo XVIII. Il desiderio del principe Ludovico di fare di una grammatica pubblicata dall'ordine delle Palme e di una ortografia da essa approvata la norma per tutti gli scrittori tedeschi e di creare così alla “ *Fruchtbringende Gesellschaft* „ una influenza consimile a quella che un po' più tardi si acquistò l'Accademia di Richelieu per la letteratura francese, non potè raggiungere certamente il suo effetto. Tuttavia nello impero tedesco ridotto ad unità, ai nostri giorni in cui la benemerita “ *Deutsche Sprachverein* „ ha ripreso con buoni argomenti e miglior successo la lotta delle antiche società linguistiche contro l'uso dei barbarismi, si diede solo in parte compimento al voto di una sistemazione organica dell'ortografia tedesca dopo studii secolari e col sacrificio di parecchi legittimi desiderii.

Lo esempio della *Fruchtbringende Gesellschaft* destò in seguito nelle più diverse parti del paese lo spirito di imitazione. Ora fu, come ad esempio in Norimberga, il piacere di riunioni per giuochi di spirito, che promosse tali fondazioni, ora dei letterati ambiziosi, come Philipp von Zesen e Rist, cercarono di procurarsi

influenza e posizione quali promotori di società letterarie, della "*Deutschgesinnte Genossenschaft*" in Amburgo e dello "*Elbische Schwanenorden*". Ma poichè anche i capi di proprie accademie si gloriavano specialmente di dichiararsi nei titoli dei loro scritti membri del "*Palmenorden*" se mai avessero conseguito questo privilegio, spiccò così manifestamente la più alta importanza della "*Fruchtbringende Gesellschaft*" siccome dell'accademia madre di tutte le altre.

Zesen fu per lungo tempo deriso per aver voluto egli solo ridurre a forma tedesca parecchie indispensabili parole straniere che da moltissimo tempo avevano acquistato diritto di cittadinanza. Ma molte delle sue germanizzazioni trapassarono durevolmente nell'uso linguistico generale. La sua tendenza al fantastico fu sorretta da un forte ingegno. Se egli nel "*Rosenmând*" (1651) designava la sua grammatica quale "l'aperta scatola meravigliosa delle preziosissime pietre dei saggi", questo titolo era di miglior gusto che non quello di "*Poetischer Trichter*" imposto dal famoso Harsdörfer al suo trattato "*zur Aneignung der teutschen Dicht- und Reimkunst in sechs Stunden*" (1646-53). Il "*Nürnberger Trichter*" (L'imbuto norimberghese) diventò proverbiale, senza che più si ricordasse la sua origine dall'arte poetica di Harsdörfer.

Appunto nel "*Löbliche Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz*", l'accademia più insigne dopo il "*Palmenorden*" e l'unico di tutti questi sodalizii più antichi fiorente ancora ai nostri giorni, gli studii linguistici cedettero il posto ai trattenimenti poetici. Cento anni dopo la sua fondazione, poteva il sodalizio far scrivere la storia de' suoi inizii e del suo sviluppo dal suo membro Amarantes, il predicatore e professore norimberghese Herdegen (1744), ed ancora nel 1894 il "*Pegnesische Blumenorden*" potè con feste solenni celebrare il giubileo della sua esistenza di 250 anni colla pubblicazione della biografia del suo primo fondatore, *Georg Philipp von Harsdörfer* (1607-58) e del suo rinnovatore e poeta più eminente, *Sigmund von Birken* (Betulius, 1626-81).

Una fusione di poeti e amici di poeti norimberghesi del secolo XVII coll'antica scuola dei maestri cantori di Norimberga (cfr. vol. I, pag. 351), della cui sopravvivenza diede appunto prova nel 1697 il famoso libro di Johann Christoph Wagenseil sovra la loro leggiadra arte, non si può ammettere. Harsdörfer poteva ricordarsi ancora della scuola poetica, che aveva lottato dal 1496 fino al 1509 in Norimberga per la sua esistenza, ma le rime antiquate dei maestri cantori erano cadute in oblio per gli accademici educati alla moderna. Per essi il patrizio norimberghese Harsdörfer, che aveva molto viaggiato, compilava le otto parti dei suoi "*Frauenzimmer Gesprechspiele*" da scrittori italiani, francesi e spagnuoli di poco conto, per essi Clajus (il teologo Johannes Klaj di Meissen), uno dei fondatori dell'ordine, e Strephon (Harsdörfer) intonavano i loro canti pastorali. Non solo nel costume pastorale si rivela la relazione con una moda letteraria internazionale, ma anche i "*Gesprächspiele*" si attenevano a modelli italiani, proponendosi di impartire al bel sesso un sapere storico di vario genere.

Si caratterizzò opportunamente l'opera principale di Harsdörfer quale una sorta di enciclopedia per le dame. Tali repertori per le persone del gran mondo esistevano già da secoli in Italia ed in Francia (*Tesoretto, Trésor*). Alla corte di Monaco Aegidius Albertinus, allievo dei gesuiti, in sulla fine del secolo XVI ed in sul principio

del XVII, si era adoperato con solerzia e con diligenza a diffondere un tal sapere in forma popolare. Ma ora l'insegnamento non si doveva impartire nell'antica e pesante maniera, ma senza fatica e galantemente. La nuova coltura galante deve ora dischiudersi al sesso femminile, di cui poco si era curata la letteratura grossolana e quella ispirata dalla teologia del secolo XVI, e dal giudizio femminile dovrà poi dipendere la decisione delle questioni di gusto poetico come in Francia ed in Italia. Questa importanza storica dei famosissimi "*Gesprächspiele*" di Harsdörfer assicura ad essi nonostante il loro scarso valore letterario un posto nella storia della letteratura. E così anche Schuppius, indifferente a tutte le teorie ed alle cianfrusaglie poetiche dell'ingegnoso ed operoso signor Harsdörfer, vantava che egli col buon insegnamento dei suoi giuochi avesse fatto assai più che tutto un reggimento di pedanti coi loro lavori, colle loro polemiche e colle loro seccature.

Del resto non c'è da menar troppo vanto nè dei trattati d'arte poetica (*Birkens* "*Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*", 1679), nè degli elogi storici, nè delle poesie dei norimberghesi. Meno ancora dei saggi dramatici, coi quali Klaj tentò di rielaborare l'antico drama della Passione a mo' di una tragedia e Birken tentò di arricchire il teatro tedesco, sotto l'influsso potente del drama spagnuolo, con opere e spettacoli festivi per "la fine della guerra e lo ingresso della pace in Germania" e con altri saggi. Anche se lo stretto rapporto coi modelli spagnuoli-italiani poteva conferir loro una certa agilità di forme, questa forbitezza esteriore non cessava di essere accompagnata da buffonerie della peggiore specie. Parve il colmo dell'arte il comporre poesie di tal modo che i versi formassero determinate figure, quali di una piramide, di un cuore o di una mela. In riscontro alla aridità di Opitz si può anche osservare in giuochi di tal fatta il bisogno che sentono Harsdörfer, Birken e Klaj di dar prova di fantasia. Lo studio di ornamenti più vivaci non condusse, e giova il riconoscerlo a loro vanto, i Norimberghesi ai quadri moralmente ripugnanti degli Slesiani posteriori. Ma da tutto questo presuntuoso cenacolo non fu punto arricchita in alcun modo la poesia, anche se alcuni *Lieder* religiosi di Birken si conservarono fino ai nostri giorni nei libri di canti luterani della Baviera e del Württemberg.

In confronto dei pastori del Pegnitz adorni di tutti gli emblemi delle accademie italiane, ci appare invece semplice e modesto il sodalizio letterario di Königsberg in Prussia. Sebbene non avesse esteriormente l'aspetto di una accademia, i suoi membri, raccogliendosi nel giardino del compositore Enrico Alberto, non si sottrassero alla moda di adornarsi di nomi pastorali. Ma in questo sodalizio poetico di Königsberg noi ci imbattiamo in *Simon Dach*, il cantore di "*Aennchen von Tharau*". I poeti di Königsberg si riannodano direttamente ad Opitz, "il prodigio tedesco". Allorchè lo slesiano onorò nel 1638 della sua gratissima presenza Königsberg, Dach elogiò il condottiero, a cui unicamente la Germania doveva il venir meno del gusto per le lingue straniere e per cui si preferiva di essere tedeschi. Lo stesso di quel che cantavano e suonavano gli abitanti di Königsberg, "*unser Name, Lust und Ruh' stehet Euch, Herr Opitz, zu!*". Nonostante questa sommissione alla disciplina formale di Opitz, la poesia dei Königsberghesi mostra dei tratti, che la distaccano recisamente dalla maniera degli Slesiani.

Solo per breve tempo Dach (nato nel 1605 in Memel) lasciò la sua patria nella Prussia orientale per recarsi a studiare teologia in Wittenberg. Poi cercò

un impiego in Königsberg. Nel 1639 diventò professore di poesia nella scuola superiore di Königsberg, senza perciò sottrarsi del tutto fino alla sua morte (15 aprile 1659) alle angustie della vita materiale. Dach era un poeta nato. ma la maggior parte dei suoi "*Lieder*„ non è poesia sorta dalla necessità interiore, ma scritta di commissione a pagamento per nozze e funerali. Egli si vanta di incarichi venutigli di lontano, dall'Elba, dall'Oder, dalla Sprea e dal Reno. Che egli, nonostante questa costrizione esteriore, trovasse per il piacere e per il dolore note così vibranti ci è prova della sua straordinaria attitudine lirica.

Si volle fantasticare di un romanzo d'amore vissuto dal poeta a proposito della sua "*Anke von Tharau*„ scritta in dialetto. Ma appunto queste strofe, che Herder pose a buon diritto fra i canti popolari, furono composte da Dach per commissione nella ricorrenza di un matrimonio di persone a lui sconosciute. E tuttavia dal sentimento personale intimo del poeta scaturì la lode del devoto e fedele amore dei coniugi, che " attraverso tribolazioni, dolori e affanni di ogni genere „ diventa solo più grande e più intenso, passando attraverso la neve, il ferro e gli eserciti nemici, e facendo dei due coniugi " un corpo ed un'anima e della vita un paradiso „. Però l'amicizia ebbe una parte assai più grande dell'amore nella sua vita priva di passioni. Nell' "*Arienbuch*„ del suo amico Albert troviamo la sincera lode dell'amicizia: " L'uomo non ha niente di così suo e niente gli si addice tanto come il poter dimostrare fedeltà e mantenere l'amicizia „.

Il tono semplicemente vero di questo canto riecheggia nella maggior parte delle poesie di Dach. Non invano il violino fu dai giorni della sua infanzia il suo strumento prediletto, sicchè egli usa i due verbi di " poetare (dichten) e suonare il violino (geigen) „ quasi come sinonimi. I suoi *Lieder* sono per la maggior parte musicali, destinati al canto e predisposti per ricevere quel tono che Albert diede poi ad essi. Questo elemento musicale della sua lirica, cui si accompagnano una sincera devozione caratteristica in Dach ed in lui come per il terzo compagno della " *Musikalische Kürbishütte*„ Robert Roberthin, e presentimenti di morte, conferisce alle migliori delle sue poesie una impronta popolare. Quadri e similitudini non sono frequenti in questa lingua naturalmente semplice, ma tanto più efficace ne riesce la impressione dal loro raro impiego. " I miei giorni sono iti, lungi sono le mie ore; venne un termine al mio affanno e a' miei dolori. Come una schiuma sull'onda selvaggia, che i venti sollevano, come il fumo di una vampa, così passa la mia vita „.

È naturale che questa poesia si restringa nella cerchia della vita quotidiana. Anche nelle poesie che Dach indirizzò al suo affezionato gran principe elettore " capo e lume della nostra terra „ e che raccolse sotto il titolo: " *Chur-Brandenburgische Rose, Adler, Löw und Scepter*„ si riscontra generalmente solo un riferimento personale e non mai un più ampio riferimento politico. Ma egli fu tuttavia vivamente compenetrato della sua vocazione poetica. Dio lo aveva messo al mondo per scrivere versi, ed egli per il primo trasferì in Prussia l'Elicona tedesco. Il ricordo del poeta popolare, di cui vari pii canti funebri trapassarono negli innarii religiosi, si conservò vivo in Königsberg fino ai giorni di Hamann e di Herder.

Alla tranquilla vita ed alla angusta malinconia di Dach si contrappone nettamente per la sua irrequietudine giovanile e per il suo fresco animo audace, che lo spinsero a lontani viaggi, il sassone *Paul Fleming*, che si inebriò di canto

e d'amore, e che per vena e per coltura è al di sopra del misantropo poeta di Königsberg.

In sulla fine del secolo XIX fu innalzato al figlio dell'Erzgebirge sassone, nella sua terra natale di Hartenstein (5 ottobre 1609), un monumento, che ben gli si doveva, come al miglior lirico tedesco del secolo XVII. Allorchè " Marte, il nemico di ogni arte „ impose una fine prematura agli studi universitarii del giovane medico in Lipsia, gli si dischiusero meravigliosi orizzonti. Mentre in Germania la guerra religiosa, precedentemente attizzata dalla politica degli stranieri, precipitava contadini e borghesi nella stessa miseria, il duca Federico III di Gottorp, in disparte, nel remoto Holstein, meditava il disegno, agevolato dalla sua parentela moscovita, di aprire una porta nella Persia al commercio tedesco attraverso la via della Russia, ed il suo ministro si accendeva nella fantasia di poter forse mettere a profitto la futura amicizia colla Persia per assalire alle spalle la potenza turca, in quel tempo ancora così pericolosa per l'Austria. Fleming come gentiluomo di corte trovò un posto nella ambascieria preliminare a Mosca, che partì da Amburgo nel novembre del 1633, e dopo una piacevole fermata di sei mesi in Reval, ritornò nel 1635 colla ambasciata ufficiale per la seconda volta " nella grande città di Mosca „ proseguendo di poi fino ad Ispahan.

Fig. 3. — Paul Fleming. Da una incisione di A. M. v. Schurmann (1607-78), riprodotta in W. v. Seidlitz « *Historisches Porträtwerk* ».

Allorchè Fleming, dopo una serie di avventure di ogni sorta, si era di nuovo ricondotto a Reval, non vi poteva più essere alcun dubbio sovra il fallimento del vasto disegno commerciale e politico. Ma nella " *Beschreibung der newen Orientalischen Reise* „ (1647) di *Adam Olearius* doveva maturare un prezioso frutto per la letteratura tedesca dalla impresa che non aveva sortito alcuna pratica efficacia. L'opera di Olearius, da cui Varnhagen von Ense ripete nel suo bel ritratto di Fleming la descrizione dello ardito viaggio, serve di commento alle numerose poesie, in cui Fleming cantò naufragi e battaglie, le seduzioni ammalianti delle " molli Circasse „ e la nostalgia della patria non più riveduta da lungo tempo, paesi, città e costumi di popoli stranieri, come pure i singoli membri della ambascieria. Fleming non risentì però alcun influsso dall'arte poetica orientale, di cui Olearius diede per saggio ai lettori tedeschi nella sua " Valle persiana delle rose „ (1654) una traduzione vantata da Goethe nelle note al suo " *Westöstlicher Diwan* „ quale eccellente e piacevole.

Senza la influenza di Opitz, da lui subìta ancora in Lipsia, Fleming si sarebbe applicato intieramente alla poesia latina. Tuttavia anche adesso le poesie latine formano più di un terzo delle sue opere. Ma così si volse " alle belle Muse, che ora, grazie ad Opitz, possono anche parlare in alto-tedesco „. In parecchi sonetti,

per la qual forma metrica Fleming ha una spiccata simpatia, come di quando in quando in altre poesie il Sassone riconosce lo slesiano quale il principe della lira tedesca. Solo nel sonetto, che egli si compose in Amburgo, in sulla fine di marzo del 1640, sul suo letto di morte, come il suo epitaffio, si manifesta da ultimo una superba consapevolezza del suo valore: " Il mio grido risuonò lontano, nessun mio compatriota cantò come me „. E di fronte ai suoi contemporanei poteva egli così vantarsi. Non solo gli straordinarii casi esteriori diedero ai suoi versi un contenuto più ricco, ma in essi si manifestò pure una possente personalità colla baldanza di un giocondo senso della vita e dell'amore, non disunito da un serio sentimento e da un pensiero originale. Anche nelle sue poesie, come in tutti i poeti tedeschi contemporanei del rinascimento, si riscontrano influenze straniere, specialmente di poeti romani. Ma non si tratta tuttavia, come per Opitz e per la maggior parte degli Slesiani, di una poesia racimolata da fonti letterarie, ma di una poesia quasi sempre vissuta. Così il più antico storico della letteratura tedesca, Daniel Morhof, ha già sentenziato di lui: " in Fleming si annida un impareggiabile spirito, che si fonda più sovra se stesso che sulla imitazione degli stranieri „.

Di fiero dolore si strugge in special modo per la " madre Germania „ ed inveisce contro i " Tedeschi solo di nome, uomini smascolinati „, e contro i figli, cui l'elmo dell'avo diventò troppo ampio. Col famoso motto del suo principe elettore contro Tilly prima della battaglia di Breitenfeld (" *si pensi ora finalmente di gustare il buon confetto sassone* „) comincia Fleming il suo sonetto di riprensione " sovra la degenerazione e la viltà dei moderni tedeschi „ ed esalta in freschi alessandrini a lode di un cavaliere e di un fante un risoluto ardire sovra tutti i tesori. Non mancarono neppure a lui le occasioni di provare coraggio ed equanimità in pericolose situazioni e dolorosi disinganni. Tutto l'uomo ci compare dinanzi nelle esortazioni indirizzate a sè stesso in questo sonetto: " Sii dunque intrepido, non disperare, non cedere per alcuna felicità, collocati più alto della invidia, accontentati di te stesso, e non stimar danno se contro te congiurino in un medesimo istante fortuna, luoghi e tempi. Ciò che ti affanna e che ti ristora abbilo per destinato, accetta il tuo fato, non averne pentimento, fa quello che deve esser fatto e prima che ti sia imposto. Ciò che tu ancora puoi sperare potrà sempre ancora accadere. Di che cosa si dolgono o si lodano dunque gli uomini? Ciascuno è l'artefice della propria sciagura e della propria felicità. Osserva tutte le cose. Questo tutto è in te, lascia la tua vana opinione, e prima che tu vada troppo oltre, ritorna in te stesso. Chi è seguace di sè medesimo e può dominarsi ha suddito l'ampio mondo ed ogni cosa „.

Lo stesso saldo sentimento si riscontra, unito con vera pietà, nelle poesie religiose di Fleming (" *Gottvertrauen* „) e nei *Lieder* (" *In allen meinen Taten* „: in tutte le mie azioni), come gli fu di soccorso in parecchie contrarietà di una sua passione amorosa. Ed anche come poeta d'occasione Fleming sa improntare augurii e condoglianze convenzionali di uno stampo personale. Come un " Minnesinger „ medio-alto-tedesco egli comincia le sue " *Frühlings-Hochzeitgedichte* „ con gioia, perciocchè l'inverno " il nemico dei prati variopinti e morte di tutti i fiori „ sia passato, ma subito, da vero poeta della rinascenza, mette in moto gli antichi dèi celesti per figurare poi la potenza di amore con una serie di quadri e di similitudini tolte dalla natura, a cui si riconnettono di nuovo esempi mitologici-storici. Ma non ci sono neppure risparmiate le scabrose similitudini degli slesiani posteriori, del braccio eburneo e del collo di alabastro, del dito di corniola e delle guancie di berillo. Anche questo

sano poeta dovette sacrificare al gusto del tempo che si compiaceva di queste assurdità ed alla poesia di occasione.

Quanto importi il carattere dell'uomo per la manifestazione dello ingegno poetico si può constatare di nuovo mettendo a confronto di Paul Fleming il più valente dei suoi compagni di poesia. *Johann Rist* (1607-67), già ricordato quale il fondatore dell'ordine dei cigni dell'Elba (pag. 19), il cui padre era immigrato da Nördlingen in Ottensen, si segnalò non solo per il gran numero dei suoi lavori lirici e dramatici, ma si dimostrò pure il più abile ed uno dei più importanti fra i più rigidi seguaci di Opitz. Ma il pedante e vano uomo che si cacciò da per tutto non si potè durevolmente affermare in nessuna maniera, nonostante le sue qualità non comuni. Nelle sue numerose poesie religiose gli venne fatto certamente di scrivere qualche verso sorprendente, come il famoso “ *O Ewigkeit, du Donnerwort* „ (O eternità, spaventevole parola), e parecchi salmi, quali “ *Brich, o Morgensonne, lieblich doch herfür* „ (Spunta giocondamente, o sole del mattino), ma per lo più vi predominano il retoricume e la aridità prosastica.

Si deve ricordare a suo onore che il pastore amante delle contese letterarie si tenne lunge da ogni polemica confessionale. Egli aveva più di una volta sperimentato a proprie spese e quando era stato studente in Rostock e nella sua sede pastorale di Wedel nell'Holstein, quanto poco giovi un baluardo confessionale dinanzi agli orrori della guerra. All'opposto della maggior parte dei suoi colleghi, egli fu un amico del teatro, la cui conoscenza gli era stata agevolata dalla vicinanza di Amburgo. Non sappiamo se egli abbia ottenuto qualche successo coi suoi trenta *drami*, di cui solo poco ci è rimasto. Nel comporli si mise per una via propria, che si scostava da quella di Opitz.

Non scelse soltanto la forma prosastica, ma anche la lingua della bassa Germania per i suoi intermezzi comici. Sarebbe infatti parso strano, se il contadino bassosassone, che nel “ Friedejauchzenden Teutschland „ (1653) in scena fedelmente ritratta dal vero contrappone al cupido guerriero, avesse parlato in lingua altotedesca. La tendenza di Rist di accogliere elementi popolari appare anche nel suo rifacimento del “ drama della Deposizione „ per la corporazione dei tipografi (1655). L'uso già messo a profitto nelle commedie carnevalesche più antiche di dichiarar maggiorenne l'alunno od il matricolino accademico con speciali cerimonie e solenni discorsi, di cui si conservò ancora ai nostri giorni un ultimo pallido riflesso nel “ *Fuchsenbrennen* „ perdurò per tutto il secolo XVII. Ma nella *Deposizione* di Rist, cioè nella rimozione dell'antica arte cattiva, simbolizzata per lo più con corna, del pari che in una rappresentazione di operai di Posen, ed in un' altra di Ratisbona, si vede lo sforzo di adattare l'antiquato verso popolare al nuovo gusto poetico. Fra le tragedie perdute di Rist c'era anche un “ *Wallenstein* „, la cui ombra doveva subire fino dal primo decennio della sua morte il destino di essere evocata sulle scene in Germania e nei Paesi Bassi, nella Spagna e nell'Inghilterra.

Se gli altri lavori di Rist, che andarono perduti, rassomigliavano al suo drama “*Das Friede wünschende Teutschland* „ (1647), che egli dedicò alla “*Fruchtbringende Gesellschaft* „, debbono piuttosto ricondursi a quel genere di moralità allegoriche predilette dal drama inglese più antico e quali ne furono

anche scritte dal norimberghese Birken, che non sieno da porsi fra i drami imperniati su determinate figure particolari.

Gli illustri eroi tedeschi, re Ariovisto, Claudius Civilis, i duchi Hermann e Witekind sono condotti giù da Mercurio sulla terra per persuadersi coi loro propri occhi in quale magnifico e splendidissimo impero siasi sviluppata la costituzione della Germania preistorica. È su per giù la stessa trovata del " *Julius redivivus* „ di Frischlin (cfr. vol. I, pag. 347), solo con opposta tendenza, poichè nel 1647 non si poteva più rappresentare, come cento anni prima, il superbo fiorire, bensì la deplorevole miseria della regina *Teutschland.* Nella sua pace voluttuosa viene dapprima ingannata, poi legata e maltrattata da don Antonio, monsieur Gaston, signor Bartholomeo, ser Karel (uno spagnuolo, un francese, un italiano, uno svedese). Il chirurgo *Ratio status*, noi oggi diremmo la politica dalle belle frasi fallaci, non guarirà le sue ferite, ma Amore e Giustizia pregano per lei Dio affinchè voglia finalmente ridonare alla tremebonda Germania la pace e la speranza.

Il drama del pastore dell'Holstein ha dei punti di contatto per la favola come pel sentimento patriottico colla satira di Moscherosch. Ma le condizioni dei tempi erano appunto tali che, qualora venissero trattate in poesia, sdrucciolavano spontaneamente per la china della satira, che verso la fine della guerra dei trent'anni nel periodo della riforma, appare di nuovo il genere poetico usato di preferenza.

Tra la grande schiera dei lirici, che ora coltivano con maggiore o minore abilità la poesia galante e di occasione, attenendosi ai modelli proposti da Opitz, non possono i singoli poeti che ne fanno parte pretendere a molta importanza, nè ad uno speciale interesse. Opitz stesso si era dichiarato contrario nel modo più assoluto alla poesia di occasione, ma in seguito alla abilità tecnica che si potè acquistare più facilmente col suo trattato e colle numerose arti poetiche che gli tennero dietro, lo scandalo, che egli aveva combattuto, si allargò appunto in una cerchia ancora più vasta.

" Nessun libro „, grida Opitz, " nessun matrimonio, nessun funerale si fa senza noi; e come se nessuno potesse morire solo le nostre poesie si seppelliscono con lui. Ci si vuole avere sovra tutti i piatti e sovra tutti i boccali, noi stiamo presso le pareti e le pietre, e quando uno si acquistò una casa, io non so come, noi dobbiamo renderla di nuovo onesta coi nostri versi. Questi desidera un Lied per la moglie di un altro, quegli ha sognato la fante del vicino, a un altro una civetta ha sorriso amichevolmente, o, come è uso di questa gente, lo ha piuttosto beffato: non ha proprio fine la folle richiesta. Noi dobbiamo così o aspettarci con un rifiuto la loro nimicizia o compiacendo loro fare un grosso strappo alla dignità della poesia „.

Che il maggior numero dei poeti si decidesse per questo ultimo partito, non poteva esser cagione di meraviglia in quel tempo che stimò uno dei compiti più importanti il reciproco scambio dei complimenti. E la poesia d'occasione diventò spregevole a un tal grado che Goethe ancora nel 1812 si doleva che la nazione avesse perduto ogni concetto di questa che era stata la prima e più schietta maniera di poesia. La peggio toccò agli inni nuziali. Non la sana naturalezza dell'antico epitalamio, ma una impudente lubricità rallegrava la società, cui queste

rime galanti venivano offerte. L'omaggio al delicato sesso femminile, che ora predomina, giusta l'esempio francese, nella lirica venuta di moda in Germania, richiama solo di sfuggita il ricordo di parecchi tratti del “ *Minnesang* „, senza tuttavia ridestarne il peculiare splendore e senza conseguirne sotto il rispetto storico, anche solo di lontano, una consimile importanza.

All'incontro nella lirica galante d'amore venuta di moda il difetto del sentimento viene compensato dalla enumerazione ricca di similitudini dei tratti esteriori della bellezza magnificata. Già il costume pastorale, cui si dava la preferenza, mostra quanto vi fosse di artificioso e di ricercato in questa poesia, che si arrovella in cerca di frasi e di paragoni ingegnosi. Un rapporto fra vita e poesia, se pure dovette esistere, non può riconoscersi in questa poesia convenzionale. E si accorda completamente con questo carattere il fatto di averla rotta col *Volkslied* e col non essere più destinata al canto. Se Opitz aveva ancora cantato riallacciandosi talora al *Volkslied*, il suo fresco tono non compare più facilmente nella poesia posteriore. Anzi, anche il “ *Gesellschaftslied* „, che, destinato al canto, avrebbe dovuto conservare qualche cosa del *Lied*, trova il suo modello assai più nella poesia di moda che non nel *Volkslied*, tenuto ora solo in conto isolatamente. Meglio che non il *Liebeslied* riesce alla maggior parte di questi poeti educati alla eleganza della forma il *Lied* religioso.

Fig. 4. – Andreas Gryphius. Da una incisione di Ph. Kilian (1628-93), riprodotta in W. v. Seidlitz, « *Historisches Porträtwerk* ».

Nel campo della poesia religiosa squilla anche la “ *Oesterliche Triumph Posaune* „ di *Andreas Scultetus*, morto giovane, probabilmente nel 1639, il cui valore fu esageratamente stimato da Lessing nella gioia di essere stato il primo a scoprirlo. Fra gli allievi di Opitz bisogna anche ricordare *Andreas Gryphius*, per quanto il suo ingegno poetico superi anche quello del maestro. Essendo riuscito a comporre tragedie quasi regolari, come non aveva saputo Opitz, la rinascenza letteraria si effettuò sovra ogni campo della poesia germanica.

Il valoroso rappresentante del drama tedesco destinato alla lettura del periodo della rinascenza fece il suo ingresso in questa “ dimora di stizzosi dolori, in sul palco dell'amaro affanno „ l'11 ottobre dell'anno in cui morì Shakespeare (1616) in Grossglogau. Poco più che quattordicenne perdette suo padre, originario della Turingia, e la morte dei suoi parenti, malattie, incendii, cure funestarono la sua giovinezza, che egli passò in parte a Danzica. Ma quindicenne faceva già pubblicare in Glogau le due parti del suo poema latino sovra la strage degli innocenti e la fine del tiranno Erode. La dimora che egli fece per varii anni in Leida, alla università in allora così famosa, fu di gran peso per il suo ulteriore sviluppo.

La lotta per la libertà contro l'impero universale della Spagna non innalzò soltanto ad un decisivo fattore della politica europea gli Stati uniti dei Paesi Bassi per tutto il secolo XVII, ma pure il rigoglio spirituale ed artistico del piccolo popolo sorpassò i tenui prodotti della grande patria tedesca. I Paesi Bassi, come si erano creata una loro speciale pittura borghese-nazionale, si foggiarono pure un teatro nazionale di loro gusto. Fecero anch'essi buona accoglienza ai comici inglesi (cfr. vol. I, pag. 329-332) ammirandoli, ma non lasciarono perire, come era avvenuto in Germania, per l'arte superiore degli altri, i loro proprii tentativi, ma utilizzarono gli stimoli stranieri a loro modo, originalmente. Appunto nei giorni in cui Gryphius, da prima imparando e poi insegnando egli stesso, dimorò in Leida, Jost van den Vondel (nato nel 1587 in Colonia) vi inaugurava l'età fiorita del teatro olandese. Gryphius risente sovratutto nelle sue opere dramatiche della influenza di Vondel, anzi il maggior numero de' suoi drami sono liberi rifacimenti di applaudite opere teatrali del grande dramaturgo dei Paesi Bassi. Ma dobbiamo appunto ricordarci che le esigenze di un'originalità nel rigido senso moderno furono assolutamente ignote al secolo XVII.

Dopo una lunga e decisiva dimora in Olanda, Gryphius intraprese un viaggio per la Francia e per l'Italia. Come dopo lui tanti altri poeti tedeschi, espresse in sonetti entusiasti la impressione ricevuta dalla " città, che non ebbe l'uguale ", da Roma " l'idea del mondo ". Sette anni prima, un altro poeta protestante, John Milton, aveva visitato Roma. Anche il cantore puritano del " Paradiso perduto " aveva indirizzato ad una bella italiana dei sonetti, nel voluttuoso mezzogiorno. Gryphius all'incontro magnificò anche qui, fedele alla sua austera concezione della vita, quelle catacombe, nelle quali la Chiesa di Cristo, irrorata di sangue e di lagrime, aveva acceso il suo lume.

A Venezia, in un solenne ricevimento fattogli dalla repubblica, consegnò il suo poema " *Olivetum* ". A dispetto di Opitz scrisse Gryphius la sua " *Messiade* ", la descrizione dei dolori del Signore sul Monte degli Olivi, in esametri latini, così come aveva fatto per il suo poema giovanile. Di ritorno dall'Italia cominciò subito ad applicarsi in Strasburgo alla dramatica tedesca. La patria oppressa da greve giogo gli offerse nella sua città natale il posto cospicuo di sindaco del principato di Glogau, e a mezzo della sua operosità, rivolta al bene comune, morì quivi il 16 luglio 1664, cento anni dopo la nascita di Shakespeare.

Non solo le casuali date esteriori dell'anno di nascita e di quello di morte di Gryphius ci offrono pretesto di citare il nome di Shakespeare. Se alla Germania e quindi anche al suo teatro dopo i promettenti tentativi di Hans Sachs fosse stato concesso uno sviluppo così regolare come toccò al drama spagnuolo ed all'inglese dopo principii meno felici, il forte e profondo Gryphius sarebbe stato certamente l'uomo adatto per trarre ai suoi fastigi il drama tedesco. Quel che si potè ancora creare da questa industriosa poesia d'arte nel campo dramatico dopo che poesia di popolo e poesia d'arte, teatro destinato alle scene e teatro destinato alla lettura si erano divisi l'uno dall'altro nella desolazione della guerra dei trent'anni, serve solo a mettere nella sua vera luce l'attitudine generale dei singoli poeti. Con rincrescimento noi possiamo quindi pensare di quali opere sarebbe stato capace come autore dramatico Gryphius in condizioni più propizie, se i tempi ed i luoghi lo avessero concesso.

In tutto il periodo di Opitz non si può parlare di una poesia dramatica originale. Tutte le esercitazioni dramatiche dei poeti slesiani, quali il Daniel Czepkos di Reigersfeld, i " *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele* " di Johann Christian Hallmann, i " *Trauer- und Lustspiele* " di Haugwitz, fra i quali si conservò una " Maria Stuart " (1648), mentre il suo " *Wallenstein* " recitato da Welten è scomparso, non contano nella storia del drama tedesco. Gryphius allo incontro non conferisce solo colla potenza della sua personalità un valore più grande a tutte le sue produzioni poetiche. Nel momento importante, allorchè nel secolo XVIII per la prima volta l'ombra di Shakespeare apparve nella letteratura tedesca e cominciò la contesa pro e contro di lui, Johann Elias Schlegel credette di poter attenuare nel miglior modo la prevenzione contro il dramaturgo britanno con un " Parallelo fra Shakespeare e Andreas Gryph ".

La natura intimamente religiosa di Gryphius si manifestò, anzitutto, durante la sua dimora in Olanda, in poesie religiose, nei " *Son- undt Feyrtags-Sonneten* " (1639), a cui seguirono più tardi " *Thränen über das Leiden des Herrn* " (Lagrime sui dolori del Signore). Nella prima raccolta come negli altri tre libri de' suoi sonetti, che ci danno informazioni intorno agli amici ed alla vita del poeta, egli si mostra padrone della forma del sonetto così spesso maltrattata e sfruttata più tardi, ma che in allora appariva con tutto l'incanto della novità. La forma chiusa, in cui egli può far valere meglio che nelle odi e nelle poesie di vario metro il gran peso e la compattezza dei suoi versi, si addiceva maggiormente alla sua particolar natura di poeta. La fermezza rigidamente dogmatica della fede ci appare in lui temperata dal fervore di una profonda vita affettiva ed animata da una fantasia che vede tutto fosco. La poesia superficiale d'occasione diventa più rara in Gryphius, che esprime sempre ne' suoi versi tutta la sua natura contenuta. La vita gli aveva insegnato a sopportare ed a soffrire, e la rappresentazione della vanità e della caducità delle cose umane doveva formare la materia delle sue tragedie, colle quali egli si era adoperato " di purificare gli animi degli uomini dalle scostumate e dannose inclinazioni d'ogni genere ". Tutti i suoi eroi danno prova non già di violente passioni, bensì di un virile perseverare nella temperanza e nella miseria.

Nella prima delle sue tragedie, nel " *Leo Armenius* " ricavato dalla storia delle atrocità della corte bizantina, il protagonista condannato innocentemente a morte dal tiranno perviene colla vittoria della congiura e colla intromissione degli spettri sul trono. " *Katharina von Georgien* ", di fronte al re dei Persiani, cupido d'amore e di strage, è una martire della fede cristiana, come il " morente Papiniano " contrasta alla empietà dell'imperatore Caracalla e finisce, martire del diritto, fra i tormenti, mentre " *Carolus Stuardus* " cade vittima del tradimento dei sudditi, malvagiamente assassinato. Il poeta tedesco, di rigidi sentimenti monarchici, aveva scritto la sua tragedia subito dopo la notizia del supplizio di Carlo I. Egli si adoperò per il ritorno degli Stuarts (ristaurazione) e fece apparire al re nella notte precedente alla esecuzione non solo la schiera degli spiriti dei principi assassinati in Inghilterra, bensì anche il fio che si fece in appresso pagare allo assassino del re. Siccome egli osserva rigorosamente l'unità di tempo, mentre la scena doveva mutarsi fra città e palazzo, l'ultima decisione sovra il supplizio o la salvezza venne a formare da sola l'argomento della tragedia. Di tutti i drami di Gryphius il " Carolus Stuardus " destò il maggiore interesse al suo comparire per l'ardimento del trattare, spoglio di ogni alle-

goria, un fatto politico contemporaneo. All'incontro la più attraente delle sue tragedie sotto l'aspetto letterario è il " *Cardenio und Celinde* „.

Gryphius stesso sentì lo scrupolo di avere scelto qui contro i precetti di Opitz a protagonisti di una tragedia personaggi troppo bassi. Ma il rifacimento italiano di Cialdini della novella spagnuola di Montalvan " La potenza della illusione „ (Venezia, 1628) lo aveva sedotto. Anzi questo argomento eccitò ancora Arnim, Immermann e Peter Cornelius a valersene pel teatro. Noi dobbiamo a questa predilezione di Gryphius un primo e precoce tentativo di tragedia borghese. Al dramaturgo letterario di Slesia manca senza dubbio l'abilità colla quale i poeti comici elisabettiani d'Inghilterra sapevano nel dramatizzare le novelle ridurre in azione le parti del racconto che andavano per le lunghe. Egli si accontenta di esporre ed in sulla fine si compiace di un racconto pesante. Ma sa bene esprimere l'appassionato amore di Cardenio per la diletta toccata per un inganno ad un altro. Quando fa uso di incantesimi e di spettri si trova nel suo elemento. Ed allorchè la diletta apparentemente ammalata e così finalmente ottenuta si trasforma di un tratto fra le braccia di Cardenio in uno scheletro, ed il giardino di delizia in un orribile deserto, la cupa morale sovra il fio della colpa e l'accenno al rapido trapassare di questa vita con uno sguardo minaccioso all'eternità, corrispondono al più intimo sentimento del serio e pio poeta.

Ma questo tragico pieno di foschi pensieri sa considerare la vita anche sotto il suo aspetto ridicolo e riprodurla ne' suoi giocondi " *Scherzspiele* „, un po' pesantemente, ma non senza uno schietto senso della realtà.

Non solo traduce una commedia italiana che fustiga il servidorame infedele (" *Seug-Amme* „) e la commedia satirica di Thomas Corneille contro gli ammiratori della poesia pastorale (" *Der schwärmende Schäffer* „), ma valendosi di modelli stranieri rielabora così ampiamente quattro drami che gli si possono assegnare come opera propria. La beffa degli operai amanti degli spettacoli, che costituisce nella commedia rusticale di Piramo e di Tisbe una parte del " Sogno di una notte d'estate „ di Shakespeare, era stata importata dalle compagnie comiche inglesi in Germania come una farsa, distaccata dal drama d'amore e dagli elfi ed era stata rimaneggiata da Daniel Schwenter, un professore di Altdorf. Gryphius fornì di nuovi personaggi gli " *Absurda comica* „ di Peter Squentz senza proporsi un particolar fine satirico e fece stampare nel 1657 lo " *Schimpfspiel* „ meglio assestato.

Se ci mancano i mezzi di distinguere la parte di Schwenter e di Gryphius, la sola designazione di " *Teutsch* „ che si trova sul titolo della prima edizione ci desta per l'importantissimo scherzo comico " *Horribilicribrifax* „ il dubbio, che pure anche in questo caso, come avviene quasi sempre senza eccezione per Gryphius, abbia avuto dinanzi un modello straniero. Il tema comico del soldato fanfarone (*miles gloriosus*, il capitano Spaventa), di già caro alla commedia antica, fu trattato nel modo più felice da Gryphius, col mettere in scena due di tali fanfaroni, i capitani don Daradiridatumtarides e don Horribilicribrifax. La scena, in cui i due litiganti arcifanfani si mettono l'uno dinanzi all'altro in postura di battaglia noverando le loro gesta eroiche di Lützen e di Nördlingen e poltroni quali sono non trovano il coraggio di tirare il primo colpo, è il punto culminante della commedia. Non mancavano in realtà modelli di tali uomini in quel lungo periodo di guerre. Come i due guerrieri tentano di dare credito alle loro spacconate col frammischiarvi parole spagnuole, italiane e francesi, il pedante Sempronius innamorato mostra alla sua volta coll'uso di un gergo latino-greco-tedesco la sua profonda erudizione. La beffa del pedante è diventata un po' pedantesca con un impiego eccessivo degli stessi mezzi.

Esagerazione e prolissità scemano l'efficacia dramatica alle due commedie menzionate come ai due drami: " *Das verliebte Gespenst* „ e " *Die geliebte Dornrose* „. Al pari di altre allegre commedie (" Maiuma „, " Piastus „) anche questa opera di canto e questo " *Scherzspiel* „ furono composti e rappresentati in occasione delle feste solenni per un matrimonio principesco in Glogau. Il " *Verliebte Gespenst* „ è un libero rifacimento del " *Le fantôme amoureux* „ di Filippo Quinault, la "*Dornrose* „ del " *Leeuwendalers* „ di Vondel. Canti e scherzi comici si avvicendano a mo' di atti, ed alla fine le persone delle due opere si uniscono in festive danze augurali, e come nei drami serii in sulla fine di ogni atto il coro canta le sue strofe. Il coro puramente lirico, proprio del drama della rinascenza, doveva così sostituire il coro dell'antica tragedia. Versi lirici di varia misura si alternano con alessandrini nel melodrama in cui Gryphius mette una volta tanto in ridicolo quella fede nei fantasmi, di cui aveva fatto così gran conto in altri suoi drami, con una beffa giuocata da un uomo ben vivo, desiderato ugualmente per amante dalla madre e dalla figliuola. Altre volte Gryphius fa uso nei suoi scherzi comici della prosa, come nelle sue tragedie dei soli alessandrini, rimati a coppia. Nella "*Dornrose* „, conforme all'esempio già offerto anteriormente dal duca Enrico Giulio di Braunschweig-Lüneburg (cfr. volume I, pag. 362) e da Rist a' tempi di Gryphius, adottò l'uso del dialetto. Figlia e nipote di due contadini nemici, Jockel Dreyeck e Bartel Klotzmann (noi ci incontriamo anche qui con un Romeo ed una Giulia del villaggio, però con un esito più lieto) si amano nonostante il divieto del padre e dello zio. Ed allorchè Greger Kornblume salva la sua Dornrose dalla violazione del rozzo lanzichenecco Matz Aschewedel, che ci offre l'imagine di un masnadiero di quella lunga età di guerre, riesce finalmente a sposare la diletta, nonostante gli impedimenti creati dagli inganni della strega e mezzana Salome. La udienza finale dinanzi al rozzo *Arendator* (il rappresentante del proprietario) del villaggio Villdünckel ricorda " La pentola rotta „ di Kleist, come le due commedie nella loro realistica miniatura ricordano l'arte naturalista dei pittori olandesi.

Nel campo della commedia, da lui coltivato con miglior fortuna, non trovò Gryphius chi ne raccogliesse la eredità, mentre il modello che egli diede per la tragedia fu imitato e fu appunto reso ancora più grossolano ne' suoi difetti. Il sindaco di Breslavia, *Daniel Casper von Lohenstein* (1635-83), che incontreremo di nuovo fra i romanzieri, tolse le favole delle sue tragedie dalla storia turca e romana, che gli offrivano occasione di rappresentare casi atroci e libidinosi. Certamente colla " Cleopatra „ e colla " Sofonisba „ scelse delle eroine, il cui destino attrasse sempre di nuovo i poeti a farne argomento di tragedia dal principio del rinascimento italiano fino a Geibel ed al principe Giorgio di Prussia. Ma le spiacevoli arti di seduzione tentate da Agrippina sul figlio, l'abbominevole sanguinoso martirio di " Epicharis „, l'orrore turco dell' " Ibrahim Sultan „ e dell' " Ibrahim Bassa „ dimostrano, che i rappresentanti della così detta *seconda scuola slesiana* non ebbero nel drama un maggior senso del convenevole che nella lirica.

La divisione convenzionale che si fa di una prima e di una seconda scuola slesiana è certamente un po' arbitraria. Si trovano già presso Fleming quelle stesse similitudini di cattivo gusto nella descrizione della bellezza femminile, che si sogliono citare come proprie degli Slesiani posteriori. *Christian Hofman von Hofmanswaldau* (1617-79), che si ritenne insieme con Lohenstein il capo della

così detta seconda scuola slesiana, ricevette in Danzica la sua istruzione poetica da Opitz, nè mai pretese come nessun altro slesiano diminuire apertamente l'autorità del maestro, quantunque essi con piena coscienza si staccassero dai suoi prosaici modelli francesi ed olandesi per volgersi a quelli italiani. La via battuta da Opitz " per acquistare prudenza colla lettura dei Greci e dei Romani, per applicare con leggiadria i loro pensieri ed elaborarne finalmente dei proprii col nostro cervello " viene ancora raccomandata verso la fine del secolo dai capi degli Slesiani per la diritta. Allorchè Hofmanswaldau ed il suo cenacolo impiegavano colori più vivaci, similitudini più frequenti e più studiate, credevano di rincalzare così la leggiadria e la eleganza già volute da Opitz nella poesia, ed in esse riponevano maggior valore che non nella " dignità " dallo stesso pure richiesta. La sobrietà e la mancanza di colorito dei versi di Opitz, che tornarono di nuovo ad apparire un pregio nel secolo XVIII di contro alla gonfiezza di Hofmanswaldau e di Lohenstein, furono sostituite dagli slesiani posteriori colla magnificenza e colla voluta leziosaggine della lingua, con un calore di sentimento affettato, non mai sincero, e coi vaghi capricci di una fantasia morbosa. I tentativi compiuti in sul principio del secolo XX da Arno Holz di imitare con un'arte fallacissima ne' suoi "*Lieder auf einer alten Laute*" e nell' "*Aus Urgrossmutters Garten*" e nei canti del pastore Dafni i modelli lirici del secolo XVII con tutte le qualità loro proprie, e coll'aggiunta di qualche tratto umoristico che ad essi manca, provano tuttavia che questa lirica slesiana potè esercitare ancora una seducente attrattiva sui lettori moderni.

I mali già accennati, che si manifestarono fino da' suoi esordii nella nuova poesia, toccarono il loro apogeo colla *influenza del Marino.* Nello stile marinista di Hofmanswaldau e dei suoi imitatori sboccò in Germania un vizio internazionale di moda, che fu coltivato dai tedeschi con un particolare fervore pedantesco e colla mancanza di ogni gusto. In connessione colla coltura cortigiana del rinascimento, i suoi adepti si vollero distinguere con un linguaggio raffinatissimo dagli ignoranti, dal popolo e dagli scrittori popolari. Le cose non furono più chiamate col loro solito nome, ma vennero indicate in una nuova maniera ingegnosamente ricercata. La frase si svolge tra un grave impaccio di similitudini e di eleganti allusioni e le nozioni mitologiche le conferiscono ornamento con un'apparenza erudita.

In Spagna, dove Luis de Gongora (1561-1627) appare quale il principale campione di questo stile squisito (*estilo culto*), gli scrittori più diversi gareggiano nell'inventare di tali frasi artificiosamente concettose. Nella lingua fiorita dei drami di Calderon noi troviamo l'influsso del gongorismo come nei drami giovanili di Shakespeare le traccie dell'eufuismo. Così ebbe nome la moda in Inghilterra dalle due opere principali di John Lyly (" Euphues ", " L'anatomia dello spirito ", 1579). Shakespeare aveva già messo in burla questa maniera nelle " Pene d'amor perdute " e l'aveva così mentalmente superata, come Molière nella sua insolente commedia "*Les précieuses ridicules*" (1659) attaccò la forma francese di questa affettazione, il preziosismo. Il marinismo, che dominò in Germania all'incirca in questo medesimo tempo, mostra di conserva agli stessi tratti dello eufuismo e del preziosismo anche altri contrassegni. Negli anni 1623 e 1633 il napoletano cavalier Marino aveva pubblicato le sue due opere principali, l' " Adone " e la

" Strage degli innocenti ", di cui l'ultima fu ritenuta degna di una traduzione tedesca ancora nel 1715 dal Brocke d'Amburgo. La " *Strage degli innocenti* ", qui descritta dal poeta, fu un tema altra volta prediletto dai pittori italiani più tardi ed anche da Rubens. Le madri nei loro vivaci atteggiamenti e coi seni scoperti e gli spaventosi carnefici formavano un efficace contrasto. A quale appassionata magnificazione della voluttà ed a quali colorite similitudini dia occasione lo innamoramento di Venere per il zotico cacciatore Adone, lo aveva già mostrato Shakespeare " nel primo retaggio della sua invenzione " nel suo poema " Venere ed Adone ". L'italiano sguazza nelle splendide descrizioni di scene voluttuose, che foggiava con una meravigliosa virtuosità, con una inesauribile dovizia di imagini e colla melodia della sua lingua. Non era più questa la nobile arte del rinascimento del secolo anteriore. Marino ricorda piuttosto nella voluta affettazione del suo poema le contorte colonne famigerate dello stile barocco inaugurato dal suo congeniale contemporaneo, l'architetto romano Bernini, che non la nobile grandezza passata.

Ma il Marino come nessun altro sedusse colla malìa del suo fascino i lettori tedeschi. Hofmanswaldau e Lohenstein cercarono di mettersi a scuola del Marino come Opitz di Ronsard. Poichè il signore di Hofmanswaldau, come si dice il 1695 nella prefazione alla raccolta in 7 volumi: " *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bissher ungedruckter Gedichte* " (Poesie scelte e finora inedite del signor di Hofmanswaldau e di altri tedeschi), si attenne agli italiani, " introdusse per il primo il leggiadro stile, non mai prima usato in Slesia ", mostrando la differenza fra l'arte galante e la pedantesca.

La raccolta molto festeggiata un tempo, i cui primi volumi si dovettero ristampare più di una volta ancora fino al 1727, ci presenta il grado più basso di abbiezione, cui sia mai potuta discendere la lirica tedesca. Si paragonò la sua immoralità con quella delle più antiche commedie carnovalesche, ma questa unione di voluttuosità raffinata con un costume più elegante è assai più ripugnante che non quella dissoluta rozzezza di una generazione esuberante di forza. La disciplina formale non può sopperire al difetto di decoro spirituale. Nè Hofmanswaldau nè Lohenstein mancarono di qualità. Ma anche le *Eroidi* di Hofmanswaldau, in cui egli presenta coppie storiche e leggendarie di amanti, come Eginardo ed Emma, Abelardo ed Eloisa, Agnese Bernauer ed il duca Alberto, il conte di Gleichen e le sue due donne, mostrano solo il lato sensuale dell'amore. La bandiera " galante " non riesce a coprire la lubrica merce di questa poesia d'amore.

Invero questo rimprovero non colpisce in ugual misura tutti gli slesiani posteriori. E sopratutto il sentimento semplice, che in speciali circostanze potè condurre anche ad un approfondirsi spirituale, si espresse ancora sempre nel canto religioso. Nel campo della *poesia religiosa* si fecero però anche valere piacevolmente i ricchi artificii stilistici degli slesiani posteriori, che altre volte crepitarono senza lasciar dietro sè alcun effetto per la mancanza di ogni contenuto spirituale e morale. Nel 1657 Daniel Czepko von Reigersfeld pubblicò i suoi " *Sexcenta Monodisticha Sapientum* ", e dietro il suo esempio due anni più tardi Angelus Silesius mise fuori per la prima volta gli ingegnosi aforismi e ritornelli del suo famoso " *Cherubinischer Wandersmann* " (il pellegrino angelico).

Nel primo volume di questa storia della letteratura tedesca si fece già ricordo più d'una volta della *Mistica* medievale, della sua influenza sulla prosa tedesca come della parte che ebbe nel suscitare una nuova vita religiosa più intima e come da ultimo si manifestasse nella riforma o avesse dovuto palesarsi secondo la intenzione dei riformisti. Ma nella natura di questo impulso ad una unione immediata e certamente sentita dello individuo colla divinità era insita la impossibilità che questa aspirazione trovasse il suo compimento nella nuova forma della Chiesa tanto meno che nell'antica. Ed in seguito l'ortodossia luterana superò ancora di molto l'antica Chiesa per la intolleranza, nello sbarrare una tal via alla ricerca della divinità. Ciò ebbe a provare con qualche amarezza il calzolaio di Görlitz. Jakob Böhme (1575-1624), il *philosophus teutonicus*, allorchè apparve in pubblico nel 1612 col primo de' suoi scritti teosofici, l' " *Aurora, oder Morgenröte im Anfang* „. Il mistico ignorante, ma che aveva rafforzato la sua lingua nello studio della bibbia tradotta da Lutero, esercitò un vigoroso influsso non solo sovra i suoi contemporanei, ma ancora più sovra i poeti ed i filosofi romantici del principio del secolo XIX. Per mezzo di uomini quali Abraham von Franckenberg (1593-1652), parecchie delle astruse concezioni di Böhme si diffusero per la Slesia in una forma più comprensibile.

Anche il breslawese *Johann Scheffler* (*Angelus Silesius, 1624-77*), appartenne al cenacolo di Franckenberg. Però egli finì a trovare per altra via la pace interiore delle sue aspirazioni spirituali. Egli passò alla Chiesa cattolica e di qui poi nell'ordine dei Minori. Il passo compiuto dal medico illustre per intima convinzione lo inviluppò in una fiera polemica, dalla quale tuttavia per fortuna il poeta rimase così illeso che i *Lieder* dello zelante convertito furono anche accolti negli innarii protestanti. Certamente parecchi de' suoi *Sprüche* in rima si potrebbero tacciare anche di panteismo da una più rigorosa revisione dell'autorità ecclesiastica.

Nella sua coscienza di una intima, indissolubile unione colla divinità non rifugge dall'acuire quanto più gli è possibile questa comunione. " Io so che Dio, senza me, non potrebbe vivere un attimo: se io cessassi di essere, dovrebbe spegnersi necessariamente anch'egli. Io sono grande come Dio, egli è piccolo come me; egli non può essere al disopra di me, io non posso essere al disotto di lui „. Con una inesauribile quantità di frasi, con una meravigliosa molteplicità di similitudini, che talora ci colpiscono in modo sorprendente e talora ci appaiono troppo ricercate, Scheffler riesce sempre ad esprimere di bel nuovo la brama dell'anima di riunirsi con Dio e la certezza che Dio sia in lui ancora più che se tutto il mare fosse raccolto in una piccola spugna. " Un ardente vincolo d'amore „ ed " uno spumante piacer di Dio „ vive e ribolle in questo mistico profondo. I tesori morti di agilità e di abilità fraseologica raccolti dagli slesiani vengono fusi da questo intimo fuoco di fede in vera e viva poesia.

In nessun modo raggiunge Scheffler la impressione dei versi profondi del " *Cherubinischer Wandersmann* „ colle canzoni pastorali religiose della sua seconda opera, del " *Heilige Seelenlust* „ (santa delizia dell'anima), che colla loro allegoria dovevano servire " a tutte le anime innamorate per diletto ed accrescimento del loro santo amore „.

Sotto la influenza della poesia pastorale, l'antica imagine ecclesiastica di Gesù il buon pastore, quale ci appare nella parabola biblica e si colorì eroticamente per mezzo dei quadri sensualmente appassionati del “Cantico dei Cantici„, aveva trovato un particolar gradimento in tutte le classi. Come risulta da una rappresentazione stiriana del buon pastore, la poesia pastorale di moda modificò le antiche tradizioni popolari del mistero di Natale. L'anima compare in veste di pastorella, che ora da principio un po' leggera non vuole prestare ascolto al fedele amore del buon pastore, oppure come la “Psiche innamorata di Gesù„ di Angelus Silesius sospira e tuba dietro il suo sposo nel deserto, quale una solitaria tortorella. La pastorella Psiche abbandona le sue amiche, i pascoli e i greggi per seguire il diletto sposo dell'anima, e si lascia ferire, in ricordanza di un'antica canzone popolare d'amore, come un capriolo dall'acuto dardo d'amore del cacciatore, per cui ha abbandonato il suo trono celeste. Il pericolo, che la serietà del sentimento religioso e del Lied sfumi in un vago giuoco e in frascherie, è sempre imminente, ed il “Lied„ pietistico dei fratelli Moravi del secolo XVIII vi è incorso in malo modo.

Già prima di Angelus Silesius un altro poeta cattolico, *Friedrich von Spee von Langenfeld*, aveva offerto un modello di canzoni pastorali religiose. Nel 1610 il diciannovenne renano era entrato nell'ordine dei gesuiti in Colonia e poi nel 1627 era stato chiamato professore in Würzburg. Quivi gli toccò il triste incarico di preparare al rogo nello spazio di tre anni più di dugento pretese streghe e maghi. Egli acquistò qui la sconfortante persuasione di non aver trovato un solo colpevole. Per il che si sentì spinto nella sua coscienza ad intraprendere contro la stolta superstizione la lotta, iniziata già nel 1563 da Christian Weier, ma pur troppo rimasta fino allora senza effetto nonostante la grande diffusione avuta dal “*De praestigiis daemonum*„ dello stesso. Di fronte all'ardore di persecuzione, con cui protestanti e cattolici acciecati nello stesso modo si credevano obbligati di sradicare il vizio della magia, l'audace intrapresa di Spee riusciva pure pericolosa per ogni nobile filantropo, che osasse opporsi alla falsa opinione. Spee nella sua “*Cautio criminalis*„ comparsa nel 1631 scongiurò le autorità della Germania, i consiglieri e i direttori spirituali di corte, inquisitori, giudici e procuratori, con un accenno alla propria esperienza, ad un esame spregiudicato ed alla abolizione dei supplizii. Ma con una precauzione ben fondata indicò quale autore del libro sul titolo un *incerto* prete romano.

Solo per mezzo di Leibniz si conobbe a chi dovessero questi martoriati il primo aiuto che venne loro lentamente ma durevolmente in soccorso. Spee morì quattro anni dopo la pubblicazione della sua difesa a Spitalfieber presso Treviri (1635). Un anno prima della sua morte mise insieme la sua raccolta di canti. Spee deve avere scritto la maggior parte delle sue poesie nella solitudine campestre, per il cui fascino non si mostra insensibile ne' suoi “Lieder„, nelle vicinanze dell'antica Korvey, allorchè egli qui si riebbe da un'aggressione sanguinosa, che gli era stata procurata del suo efficace adoperarsi per la diffusione della controriforma in Westfalia. Ma solo nel 1649 il suo “*Trutz-Nachtigall*„ (Malgrado l'usignuolo) fece apertamente risuonare le sue dolci e care arie.

Nei “*Lieder*„ che si trovano uniti coi dialoghi sulla fede, sull'amore e sulla speranza nell' “*Aureo libro di virtù*„ di Spee, Gesù appare in persona del pastore Dafni, per i cui dolori e la cui morte non solo i pastori Damon ed Halton, ma anche la

luna quale pastorella degli astri intonano un commovente canto di doglia. Un mite, tenero senso celebra il sentimento dell'amor divino, esorta nel semplice tono del canto popolare al pentimento: " O povero bambino, o cieco peccatore, tu devi abbandonare la fortezza „. Tra questi languori si manifesta pertanto con molta efficacia la volontà che si decide lietamente ad ogni sacrificio nel canto poetico di S. Francesco Saverio, imbarcantesi pel Giappone. " Ah! non parlate, non parlate delle burrasche, non parlate dei venti! Nè un vero eroe nè un vero cavaliere fanno alcuna stima di queste inezie. Lasciate che urlino i venti e le procelle, la fiamma dell'amore si accresce dal soffiare, lasciate che infuriino mare ed onde e che le onde si accostino al cielo. Chi non vuole ondeggiare sul mare, sopra mille acque selvaggie, cui tocchi inseguire colla freccia e coll'arco molte migliaia d'anime? Chi inorridirà dei venti e si spaventerà bagnato dalle loro ali, se pensi solo di trovar infinito numero di anime? „.

In alcuni " *Merkpünktlein* „ che Spee premette ai suoi Lieder riboccanti di sincerità e di uno schietto senso di poesia, desidererebbe egli indicare la via di una leggiadra arte poetica tedesca. Non cita Opitz. Le dottrine dello Slesiano non potevano ancora essere penetrate un decennio dopo la loro divulgazione nella parte cattolica della Germania occidentale. Ma come Opitz anche il gesuita renano vuole versi giambici e trocaici, " poichè altrimenti nessun altro metro può adattarsi nè suonar bene in tedesco „. Spee concede al dialetto un campo più largo che non parve accordargli Opitz nella teoria, ma con lui consente allorchè egli mira a provare che " in tedesco si possa cantare la lode di Dio non meno artisticamente e poeticamente degli altri in altre lingue „. Questo augurio del poeta religioso del secolo XVII consuona quasi letteralmente colla prefazione dell'antico monaco Otfried di Weissenburg alla sua " Armonia degli evangeli „ (cfr. vol. I, pag. 42). Così nei varii secoli della storia della civiltà e della letteratura tedesca si riaffacciò sempre il compito di trovare di bel nuovo l'equilibrio fra le giuste aspirazioni nazionali del momento attuale e le influenze degli antichi elementi.

Non è stata una perdita di poco momento per la letteratura tedesca che il confratello di Spee, l'alsaziano *Jakob Balde* (1604-88), che fu dapprima professore nella Università di Ingolstadt, e dipoi predicatore alla corte di München, abbia potuto esprimere solo in lingua latina, puramente e grandemente, i sentimenti più profondi del suo cuore, il suo sentimento della natura e le sue riflessioni sovra gli avvenimenti e sul loro Rettore ed appaia così inferiore nelle poesie tedesche pesanti nel verso e nella espressione. La traduzione, colla quale Herder nel 1795 volle rendere proprie della letteratura tedesca le odi del suo poeta preferito, dell'Orazio tedesco, non potè rivendicare un posto fra i poeti tedeschi a Balde, come d'altronde l'ardente entusiasmo col quale egli raccomandò un altro suo beniamino, " *Johann Valentin Andreä* „ (1586-1654), un luterano wittemberghese, che battè una sua propria via e che fu socio della " *Fruchtbringende Gesellschaft* „, non valse ad assicurare neppur per costui una postuma influenza nella letteratura tedesca.

Per quanto Friedrich von Spee ed Angelus Silesius rappresentino degnamente la poesia cattolica, il *Lied* religioso fu naturalmente coltivato di preferenza dalla parte protestante. Tutti i poeti più eccellenti, Opitz, Dach e Fleming,

Rist e Zesen, portarono nelle loro poesie religiose anche un contributo agli innarii della Chiesa. Ma anche a poeti meno insigni venne fatto di comporre qualche *Lied*, che per la profonda espressione del sentimento si aggiunse degnamente al ricco tesoro di canti del secolo XVI. Così il diacono *Martin Rinckart* (1586-1649), che progettò un intiero ciclo dramatico a glorificazione di Lutero, deve aver composto nel 1648 in Eilenburg il famoso Lied " *Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen* ", che più di una volta nel sentimento comune di pericoli scampati espresse la pia gratitudine per il cortese aiuto di Dio. Lo slesiano *Iohannes Heermann* (1585-1647) non cercò soltanto di informare il *Lied* religioso alle regole di Opitz, ma riuscì a fondere felicemente insieme il sentimento poetico col religioso. Ma il rappresentante principale del *Lied* religioso nel periodo della guerra dei trent'anni rimane tuttavia *Paul Gerhardt*.

Fig. 5. — Paul Gerhardt. Da una incisione fatta sotto gli auspicî di L. Buchhorn (n. nel 1779) in W. v. Seidlitz, « *Historisches Porträtwerk* ».

L'entusiasmo col quale fu celebrato il suo secondo centenario ha dimostrato come sopraviva sempre fresca la fama di Gerhardt quale d'uno di quei poeti tedeschi che continuano ad esercitare la loro larga influenza quasi inavvertitamente ma in una cerchia tanto più grande. Ma già per tempo la leggenda si impadronì della semplice vita del poeta e del predicatore nato a Gräfenhainichen in Sassonia il 12 marzo 1607 e morto arcidiacono a Lübben il 7 giugno 1676. Suo malgrado capitò egli in mezzo alle fiere polemiche berlinesi fra luterani e riformisti. Siccome egli non si sentì di poter firmare la controscritta richiesta del gran principe elettore, in forza della quale doveva essere proibito ogni accenno dal pulpito alle controversie degli evangelici, il diacono rigidamente luterano di S. Nicola fu costretto dopo lunghe trattative a presentare le dimissioni dal suo ufficio. Potè egli stimare la posizione forzata in cui lo metteva la sua concezione della dottrina di Wittemberga quale una sorta di persecuzione, ma in realtà non si può ritenerla tale. Gerhardt non cascò mai coi suoi in miseria ed il più famoso dei suoi " Lieder ", " *Befiehl du deine Wege* " (confida la direzione della tua vita), in cui la sua mite e fiduciosa maniera di credere in Dio e di concepire la vita ha trovato la sua espressione più caratteristica, non fu certamente composto in occasione di una cacciata da Berlino, che mai non ebbe luogo. Fra gli amici berlinesi di Gerhardt se ne trovarono alcuni, che avevano rinomanza di poeti religiosi. Ma dopo Lutero non era avvenuto ad alcuno come a Gerhardt di toccare così spesso la nota che va diritta a tutti i cuori. I suoi

Lieder mostrano, come fu già assai presto osservato, un carattere affatto diverso dei fiduciosi canti di battaglia dei primi tempi della riforma.

A ragione si trovò degno di nota, che moltissime delle poesie di Gerhardt (116 su 131) cominciano con " *Ich* " (io). La maggior parte dei suoi " *Lieder* " traggono argomento dai suoi casi personali. Grande è il numero delle liete preghiere di lode e di grazie. Una serena fiducia (*Ich weiss, dass mein Erlöser lebt,* — io so che il mio redentore vive) lo anima: " Se Dio è dalla mia parte, si metta pur tutto contro me ". Non si può parlare a proposito di Gerhardt di un vero e proprio sentimento della natura, e tuttavia dalla sua meditazione " *Nun ruhen alle Wälder* " (ora riposano tutte le foreste) spira un fresco, refrigerante alito dalla natura sovra il lavoro cui è condannata questa misera terra. Solo dal confronto colla cupa ispirazione ostile al mondo e colla " predica quaresimale " svolta senza gusto che tuona in molti " *Lieder* " protestanti contro la creatura colpevole, apprendiamo a stimare il pregio poetico ed umano di Gerhardt che invita il suo cuore a cercare gioia nella bella primavera dall'albero e dalla rondine, dai prati e dal ruscelletto. È questa una voce che non si ode presso i teologi di quel tempo. Ma Paul Gerhardt celebra con sana letizia il sole d'oro, che fa vedere agli occhi ciò che Dio ha qui creato in suo onore e per ammaestramento come un " terrestre piacere di Dio ". E pertanto lo stesso poeta trovò nel " *O Haupt voll Blut und Wunden* " (o capo pieno di sangue e di ferite) la più semplice espressione del sentimento per il martirio del Salvatore, che ancora oggi commuove migliaia di persone negli accordi corali della magnifica Passione di Matteo di Johann Sebastian Bach. Il poeta che nella " letizia cristiana della morte " porta in cuore quale sicuro e sereno conforto il " *Wann ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir* " (Se io mi dovrò separare, non mi separerò da me) non ha bisogno di rappresentarci in una imagine spaventosa la morte e il diavolo, quando anche Satana lo insidii talvolta nella fosca ombra della notte.

I " *Lieder* " di Gerhardt non ci offrono solo una bella testimonianza della vigoria ancora fresca del canto evangelico un secolo dopo Lutero. Essi ci fanno anche sperare che se per un destino propizio queste fresche sorgenti del sentimento potessero essere indirizzate una buona volta per le compassate aiuole della poesia aristocratica del rinascimento non mancherebbe di svilupparsi una nuova poesia d'arte, in cui l'ispirazione e le ragioni estetiche si equilibrassero in bella armonia: Ci volle però ancora un lungo e faticoso lavoro prima che si potesse addivenire a tale buon risultato.

2. Satira e romanzo.

Mai sempre si riconobbe la grandissima importanza della satira per tutta la poesia tedesca durante e dopo la guerra dei trent'anni. Essa fece di nuovo le sue notevoli prove in verso ed in prosa, anche se le sue forme differirono assai da quelle inculte del secolo XVI. L'epigramma continua a tenere il primo posto, che aveva preso fino da quando gli umanisti si cominciarono ad occupare dell'antico epigrammista (Marziale). All'incontro il dialogo lucianesco trattato

con tanto amore e con tanta maestria da Hans Sachs e più tardi di bel nuovo da Wieland non trova più durante il secolo XVII nessun cultore rimarchevole. Solo il necrologio si riveste ancora volentieri della forma del dialogo dei morti ma decade nella cerchia dei fogli volanti di novità. All'incontro il romanzo trapassa in parte completamente alla satira (Weise), mentre d'altra banda la satira viene rielaborata a mo' di novella (Moscherosch, Schuppius).

La *Satira* che fustiga i costumi, la lingua, le foggie del vestire, venute recentemente di moda, e parecchie altre usanze della classe borghese e accademica e descrive in vivacissimi colori la miseria della guerra, che imparò a conoscere così profondamente da vicino, si mantiene tuttavia con cura lontano dal commento delle cose politiche. È tanto più degno di nota il fatto che già fino dallo inizio del secolo si possegga una satira politica in grande stile, che circolò certamente di nascosto, del consigliere di Brandeburgo *Abraham von Dohna*, " *Historische Reimen von dem ungereimten Reichstag Anno 1613* ".

Immediatamente dopo la dieta di Ratisbona, in cui sotto gli auspizii del vescovo Khlesl si trattò, senza venire a capo di nulla, intorno alla scelta di Ferdinando II a re dei romani, descrive alla Prussia notoriamente salda nella fede protestante quanto vide e riferì nei suoi ufficiali ragguagli di ambasciatore. Dohna deride le sterili fatiche con una sorta di alessandrini liberi, di distici irregolarmente composti, con sei arsi ed una spiccata cesura dopo la prima metà del verso. Il mutuo diffidare di ambedue le fazioni religiose, di cui ciascuna subodora i propositi ben ponderati dell'altra parte, tutti i principi e prelati, ambasciatori e consiglieri, il cui affaccendarsi non mise capo a nulla, offrivano ad un osservatore satirico un buon tema. E Dohna lo ha compreso, abbandonando al dileggio ne' suoi rappresentanti la opposizione cattolica-spagnuola con poco amore e molto diletto. Per apprezzare degnamente il sorprendente disegno satirico occorre senza dubbio un commento storico. Ma la letteratura tedesca non è ancora così doviziosa di satire politiche, da poter lasciare sotto silenzio, senza farne la stima dovuta, il quadretto storico di Dohna, così importante per l'ampiezza e per il contenuto.

Nell'anno 1613 si poteva ancora canzonare giocondamente tutto questo affaccendarsi della inutile dieta. La miseria, che per la intestina divisione afflisse subito tutti i popoli tedeschi, tanto cattolici quanto luterani e riformisti, ispirò anche il tono della satira più seria e più virulenta. Come un egregio uomo, consapevole del proprio valore e che era stato avvezzo negli affari di corte e di stato del pari che nel suo devastato feudo paterno ad osservare sempre il diritto, il consigliere ducale di Brieg *Friedrich von Logau*, sfogò di notte il suo cuore al lume della lampada in migliaia di epigrammi, in cui si dolse della grande calamità comune e delle piccole sue proprie, cercando di rintracciare la causa di tutti i mali. La coppia ducale si era benevolmente interessata del fanciullo nato il 1604 in Brockut e rimasto presto orfano, ma non fu la sua propria vocazione che lo trasse a perdere cinque anni nello studio del diritto a Francoforte sull'Oder. In memore omaggio per le pene e le cure sopportate con lui, per il breve tempo della felicità, che gli diedero la sua virtù e la sua giovinezza, dedicò alla diletta moglie defunta un Lied di commiato, che ci lascia scorgere quanto ardentemente e cordialmente sapesse sentire l'acuto epigram-

mista. Anche nel dolore più grave si manifesta la schietta pietà di questo uomo provato dalla sventura.

" Ti siano rese grazie per il tuo amore, che fu continuo tanto nei giorni lieti quanto nei tristi, tanto nella felicità quanto nel pericolo. Parti in pace! Io non posso allontanare, essendo troppo debole, la mano del Signore. Tu vai lontano di dove sono ora io, io vengo là dove tu sei ".

Non depone in favore della sua seconda moglie che lo stesso uomo, che celebrò così sinceramente la signoria della fedeltà coniugale sovra il dolore ed il tempo, ricanti più tardi assai di frequente il vecchio tema degli epigrammisti sulle donne cattive.

Solo un anno prima della sua morte Logau fece seguire ad un anteriore piccolo saggio de' suoi apoftegmi rimati il " *Salomons von Golaw deutscher Sinn-Getichte drey Tausend* " (1654) (Tre mila epigrammi tedeschi di Salomon von Golaw). L'autore di questa raccolta svariatissima per il contenuto e per la forma è appunto il maggior epigrammista di tutta la letteratura tedesca. Ma nonostante il suo pregio, che gli attestava anche la " *Fruchtbringende Gesellschaft* " col nome di " *Verkleinernde* " (colui che rimpicciolisce), trovò così poco favore, che già nel 1702 si potè parlare di una " risurrezione " degli epigrammi di Golau, e Lessing per il primo (1759) doveva rimettere con buon fondamento in onore il nome e le poesie di Friedrich von Logau. La scuola dominante dei seguaci di Opitz non era propensa al poeta, che riconosceva senza dubbio nel loro maestro l'unico Virgilio tedesco, ma che non voleva saperne delle regole metriche e linguistiche. Logau pensava che la rima dovesse esser il valletto del pensiero e così giudicava dello studio della lingua alto-tedesca. " Chi parla chiaro di cuore sarà il miglior tedesco ".

Con schietto animo e con pensiero originale egli parlò dal cuore ai suoi cari tedeschi delle loro follie. Bene sarebbe stata propizia la guerra dei trent'anni, " per fare ora cadere le squame dall'occhio " sulla via indicata dal diritto delle autorità di prescrivere ai loro sudditi la forma della fede. La contesa fra luterani, papisti e calvinisti, pensava Logau, condurrebbe ancora a questo, che Cristo tornando finirà col non trovare più nessuna fede. La fede riguarda Dio e non gli uomini. " A che giudica dunque l'uomo se a Dio spetta il giudicare? " Colla soppressione della ragione non si rafforzerà la parola, ma si indebolirà la fede. È da meravigliarsi che Lessing si sentisse attirato dal poeta che manifestava tali pensieri?

Nella grande quantità degli epigrammi di Logau non tutto è in ugual misura suo proprio retaggio spirituale. Nella poesia epigrammatica appunto un antico tesoro di idee e di motivi torna sempre di nuovo ad essere coniato nello stesso modo, come la pazzia umana contro cui si indirizza il dardo dello epigramma in variabile forma si mostra affine in ogni tempo. La rinascenza aveva inoltre nella sua preferenza per lo epigramma latino, di cui il gallese John Owen nei dieci libri de' suoi epigrammi (1606) creò la raccolta più diffusa nel Nord, accresciuto di molto l'antico tesoro. A Logau come più tardi a Lessing, che rielaborarono la poesia epigrammatica nella lingua patria, parve cosa naturale l'arricchire poi le proprie raccolte con traduzioni più o meno libere. Ma nel

maggior numero delle sentenze rimate di Logau spicca chiaramente il suo carattere personale sul cupo sfondo della sua età. Nella contesa dogmatica, che infuriò sulla Germania, egli esprimeva una sua idea pura e pia, dolorosamente acquistata, allorchè egli voleva vedere una conferma del cristianesimo " nel tenor di vita e nella coscienza ", non " nella fede, nell'andare in chiesa e nello udire prediche ". Come egli beffeggia senza misericordia nella sua qualità di antico gentiluomo la nobiltà comperata di fresco, così ricorda ai nobili suoi pari il comune fango originario di Ciro e di Iro. Chi nobilita la sua nobiltà è nobilmente nobilitato. Colui che viene solo nobilitato dalla sua nobiltà, viene nobilmente biasimato ". Un rimprovero quale si trova efficacemente espresso in questa sentenza, non è frequente in questo uomo che pensa e scrive chiaro e semplice. Il suo principale risentimento patriottico si volge in tutti i campi contro l'andazzo della moda, cui appartiene anche la conversazione preziosa, infiorata di uno spirito artificiosamente stillato come quello degli iridescenti concetti italiani. Un caldo ringraziamento dedica ai fondatori della " *Fruchtbringende Gesellschaft* ", che innalzarono il valore della lingua tedesca dalla più fonda oscurità ed esorta i tedeschi di aver fiducia in un'arte propria. Ciò che gli Svedesi fecero sotto pretesti religiosi ai Tedeschi, di ciò può giudicare la loro coscienza: l'Oder non basterebbe a lavarne le macchie, Dio possa loro dare in ricambio " quanto essi ci diedero ". Il dover vedere come la imitazione delle foggie e della vita francese sopprima sempre più l'antico valore patrio, induce il fido amico del popolo all'amaro dileggio: " Se io fossi un francese vorrei portare un berretto da buffone con sonagli, perchè i tedeschi si mettessero subito come me ". Il rostockese *Johann Lauremberg* (1590-1658) intraprese nelle sue " *Veer nedderdüdisch gerimeten Schertz Gedichten* " (quattro poesie giocose rimate in basso tedesco), che dopo la loro prima edizione (1652) nella ristampa furono dette: " quattro poesie burlesche famose da tempo antico ", sotto il pseudonimo di Hans Wilmsen L. Rost, la lotta in favore dello antico sotto un punto di vista molto più ristretto, ma con un favore di gran lunga maggiore. Il professore di matematica all'università danese di Sorö non discendeva solo da una cospicua famiglia di letterati ma si acquistò credito egli stesso con poesie latine e persino greche. Ma il suo tema favorito fu la causa cara al cuore del vecchio patriotta di Fritz Reuter. Anche ne' suoi drami allegorici, composti per nozze alla corte danese, inserì rozze scene di contadini in basso tedesco, nelle quali il buffone Hans Bratwurst ci rallegra co' suoi motti.

La nuova estetica, che ammetteva solo poesie in alto-tedesco, in versi di giusta misura, destò la reazione di Lauremberg. Non doveva forse più il suo caro dialetto della bassa Germania, in cui era stato scritto il miglior libro di saggezza mondana, il " *Reinke Vos* ", figurare accanto all'alto-tedesco, " perchè la intelligenza troppo ottusa dei signori poeti alla moda non riescono ad intendere la innata leggiadria del nostro linguaggio ammuffito "? Lauremberg, nel suo dileggio della poesia alla moda, riesce a colpir bene le debolezze della estetica di Opitz, le affettate e talora poco intelligibili perifrasi, usate per indicare cose comuni e che dovrebbero aver l'aria di razzi poetici ed i vizii delle copiose poesie d'occasione. Nel lamento sovra il mal governo della lingua materna che si fa a cagione del vocabolario venuto alla moda e del tedesco infranciosato da pochi anni, Opitz

stesso, che ebbe così a cuore la purezza della lingua, si sarebbe accordato con Lauremberg.

E non meno fuor di tempo è il dileggio di Lauremberg per la crescente smania dei titoli, per cui lo scrivano vuole essere chiamato segretario, il barbiere chirurgo, l'acchiappatopi cacciatore di camera, la donzella dama. Fu questo nella classe borghese la stessa dannosa brama di un'apparenza artificiosamente acquistata e non ottenuta con un sano lavoro, per cui nella dieta di Ratisbona si trascurarono nelle questioni di etichetta degli inviati e dei delegati gli affari più gravi e si finì più col badare ad una vana parvenza che non alla sostanza delle cose. A ciò si riferiscono anche il presente tenore di vita ed i costumi degli uomini derivati un po' da ogni parte, che ricordano a Lauremberg le peregrinazioni pitagoriche delle anime, e la " foggia del vestire alla moda ". Le figlie dei borghesi debbono imitare non solo i titoli più alti, ma anche il nuovo vestire delle nobili. Se queste, conforme all'uso, compaiono in pubblico col corpo mezzo nudo, anche le altre ragazze sentono il bisogno di non lasciare nell'ombra tale leggiadro ciarpame. La mescolanza di una rozza celia in questi versi basso-tedeschi per rallegrare dopo un gran lavoro la mente stanca collo scherzo, deve, come ricorda " la chiusa al lettore ", nessun uomo onesto interpretare male, date le condizioni e l'età del poeta.

La difesa che Lauremberg fa del suo dialetto patrio ed il carattere di sana operosità popolare, che appare dalle sue quattro satire, riescono simpatici al lettore moderno. Il poeta aveva così già toccato con queste doti la nota giusta per i suoi compatriotti della bassa Germania. Non solo negli ultimi decennii Fritz Reuter, Klaus Groth e John Brinckmann acquistarono sempre più amici in tutta la Germania al dialetto di Mecklenburg e dell'Holstein, ma già fino dai tempi di Lessing e di Herder si imparò a tener di nuovo nel debito conto la forza rinnovatrice del dialetto in beneficio della lingua letteraria alto-tedesca.

Solo in rapporto alla evoluzione storica sembra tuttavia cosa buona e necessaria che di fronte ad una organica lingua letteraria voluta da Opitz non abbia avuto fortuna l'affermazione indipendente del dialetto quale fu tentata da Lauremberg. Il prevalere della tesi linguistica opposta avrebbe avutò per effetto di spezzare o almeno di rilassare, nella divisione politica durata ancora per lungo tempo, l'ultimo e più saldo legame, di cui la letteratura aveva rinserrato la nazione colla ricchezza dei suoi prodotti senza che nessuno dei dialetti avesse posseduto la forza spirituale per foggiare indipendentemente di nuovo la sua particolare letteratura. Date queste condizioni storiche, non si poteva evitare di soggiacere alla scuola ed alle discipline di Opitz per quanto potessero parere ingrate.

Quale sentinella perduta sia stata il vecchio e fiero basso-sassone si scorge assai bene nella carriera letteraria del suo discepolo *Joachim Rachel* (1618-1669). Nella sua gioventù trascorsa a Lunden il fanciullo era ancora cresciuto in mezzo al popolo della Ditmarsia. La madre gli cantava le inobliate fiere canzoni della vittoriosa battaglia contro la tirannia danese ed il fanciullo ballava ancora nelle antiche danze tradizionali. Allorchè dopo gli anni di miseria, ma pur di lavoro, passati da studente a Rostock e da precettore di corte in Livonia, se ne venne nel 1652 in Kopenhagen, le poesie burlesche in basso-tedesco di

Lauremberg risvegliarono nel giovane artista educato ai principii della scuola slesiana le ricordanze delle impressioni patrie. Egli si profondò nel " Reinke Vos „ ed aggiunse un nuovo *Lied* popolare a quelli che in allora si cantavano nella Ditmarsia. La vecchia contadina esperta insegna alla figliuola il modo di accaparrarsi il giovane e ricco contadino. Il tema assai affine alla cerchia di idee del satirico è abbastanza diffuso nella letteratura. Il " *Nu min Dochter, segg von Harten* „ colla sua freschezza popolarmente sana e piena di *humor* deve essere cantata ancora ai nostri giorni dal popolo nella patria del poeta.

Malgrado tutto questo, Rachel, che dapprima quale rettore in Heide, poscia in Ostfriesland, da ultimo in Schleswig cercò di innalzare le condizioni della sua scuola (ei volle persino introdurre nel suo programma ufficiale di insegnamento l'arte poetica tedesca), ritornò nel campo degli slesiani. Egli non pronuncia certamente il nome di Opitz nella dedica colla data 1664 delle sue sei prime satire: " *Böse Sieben* „, " *Der vorteilige Mangel* „, " *Die gewünschte Hausmutter* „, " *Die Kinder-Zucht* „, " *Vom Gebet* „, " *Gut und Böse* „, ma le parole sull'altissima perfezione toccata in quel tempo dalla poesia d'arte contengono il pieno riconoscimento delle dottrine e della influenza del cigno slesiano del Bober. Nè si può più parlare di una conversione alla parte popolare, allorchè Rachel, in una satira più tarda, " *Der Poet* „, ce lo figura in contrapposto al solito spregiato rimatore quale un uomo " che sa dai Romani e apprese dai Greci quanto può esservi di dotto, eloquente e di ingegnoso „. L'*ars poetica* „ di Rachel, intessuta della descrizione satirica di alcuni poetastri e del biasimo per lo strazio che si fa coi barbarismi della lingua patria, si accorda in ogni suo tratto colle dottrine di Opitz. E d'altra parte la pretesa che Rachel ebbe alla gloria di aver scritto le prime satire in lingua metrica alto-tedesca fu di buon grado riconosciuta dalla scuola. L'aver colmato una lacuna dell'opera di Opitz, come egli fece colle sue poesie in versi alessandrini di regolare fattura, gli fu causa di altissima lode. Per il suo distacco dall'opposizione di Lauremberg gli si lasciarono passare di buon grado ne' suoi versi degli isolati idiotismi della Ditmarsia, di cui egli domandava umilmente venia al lettore.

Rachel rimase tuttavia di buona pezza inferiore nella vivacità pittoresca e nell'*humor* alle quattro famose satire in basso-tedesco. Egli ebbe certamente la buona ispirazione di prendere a modelli Giovenale e Persio, ma di non trarre perciò gli esempi di stoltezza dai Romani e dai Greci, " perchè di tale merce non si sente difetto in casa nostra „. Ma il rifacimento di un tema burlesco popolare, come quello dei " *Bösen Sieben* „, che racconta l'origine delle donne dalla terra marcia, dalla troia, dalla volpe, dal cane, dal mare, dall'oca, dal pavone, dall'ape, mostra invece della ingenuità di Hans Sachs un dottrinarismo pedante, la cui triste impressione diventa ancora più forte quando si ode che questa e le altre due satire seguenti vennero alla luce quali poesie d'occasione per nozze. La satira dei " *Bösen Sieben* „ porta il titolo " *Das poetische Frauenzimmer* „ (il ceto femminile poetico) in rapporto a dame autrici di libri, che cominciarono ad apparire in questo tempo. Intanto sembra che Rachel non faccia gran conto di esse, poichè egli esclude che una donna possa avere il dono della poesia pur così raro presso gli uomini. Il titolo è, al contrario, già per sè stesso una puntata satirica in riguardo alla discendenza poco poetica che vi espone del sesso femminile. Di fronte alla galante poesia di moda fu questa una vera rozzezza ditmarsica. Ma

ci accordiamo volentieri con Rachel allorchè egli nella "*Kinder-Zucht*" illustra con esempi di padri irragionevoli il consiglio che non la dottrina, ma il modello e la condotta dei genitori sia l'elemento più importante della educazione. Ma anche qui, come nella maggior parte delle sue satire, Rachel sta un po' troppo sulle generali, il disegno dei tipi è un po' troppo vago, in sul genere di quello prediletto dai fogli ebdomadarii del secolo XVIII. Quanto più profondamente e più efficacemente seppe parlare il Moscherosch della educazione dei bambini!

Fra le satire che appartengono senza dubbio a Rachel — poichè il grande favore col quale furono accolte le sue prime satire ne fece uscire anche altre sotto il suo nome — "*Der Freund*" (l'amico) rappresenta nel modo più pittoresco un quadro della coltura del tempo, ricavato certamente dal ricordo della sua vita di studente in Rostock. Il giovane Semester sperimenta a suo danno quanto leggermente si stringa amicizia banchettando e si converta per un minimo errore assai presto in selvaggia ostilità. Di fronte a questa fallace amicizia sorta fra i bicchieri, Rachel e Schuppius ci mostrano la vera amicizia tessendone la lode.

Dalla "Vita studentesca" che i poeti dei drami biblici sul figliuolo prodigo avevano già introdotto fino dal secolo XVI nel quadro delle loro commedie (cfr. vol. I, pag. 343), il lipsiano *Johann Georg Schoch* trasse nel 1657 una commedia, che mostra a un tempo la esperienza fatta dall'autore e la intenzione di pungere colla satira la depravazione della vita accademica. La lunga guerra aveva appunto esercitato una influenza corruttrice sulla vita universitaria, che già prima d'allora non si distingueva per un fine tenore corrispondente agli studii umanistici. Alla rozza licenza degli anziani corrispondeva la tirannia sui matricolini (*Pennalismus*), secondo le cui prescrizioni gli studenti di primo anno dovevano subire i peggiori maltrattamenti da parte degli studenti più vecchi.

Nella commedia di Schoch ci si mette sotto gli occhi in una serie di belle scene tratte dal vero il ricevimento dei nuovi arrivati nell'associazione degli studenti della stessa provincia, di cui ciascuno deve aggregarsi un compagno, ed il graduale depravarsi di due agiati figliuoli di mercanti. *Alea*, *Vina*, *Venus* conducono a debiti e duelli e da ultimo necessariamente ad un disonorevole relegamento. All'incontro il povero figlio di contadini, che fra privazioni ed umiliazioni si mantenne allo studio, raggiunge l'agognata meta dei teologi, il pulpito. Pickelhäring sostiene come servo di studenti e cercatore di denari la parte, che pure in giorni più tardi toccò a parecchi servi in sulla scena. Il valore storico della commedia in prosa, che si svolge libera da ogni impaccio, supera di gran lunga naturalmente quello poetico. Ma in relazione col "*Freund*" di Rachel, la commedia di Schoch completa anche sotto il rispetto poetico la descrizione satirica della vita studentesca. Le scene della deposizione accademica e del banchetto offrono un prezioso materiale linguistico per la conoscenza del graduale sviluppo del "gergo studentesco".

Anche *Johann Balthasar Schupp (Schuppius)* ci viene a parlare ne' suoi opuscoli in qualità di "studente ben informato" dei disordini del "*Pennalismus*" accademico, che una legge imperiale del 1662 tentò invano di limitare. Nel trattato "*Der Freund in der Noht*" (1657) mette assai energicamente in vista a suo figlio che si reca alla università la differenza fra tanti i molti amici ed un vero

amico sempre pronto a prestarci aiuto. La seria esortazione si intesse, secondo la solita maniera dell'autore, assai dilettevolmente di storielle, di precetti e di osservazioni suggerite dalla propria esperienza. Il dotto pastore di S. Giacomo, desideroso di insegnare, aveva tanto veduto coi suoi chiari occhi in una vita piena di vicende che poteva spingere col naso sulla verità, di cui doveva trattare, gli uditori dal pulpito ed i lettori dei suoi libricciuoli, senza che essi proprio se ne avvedessero.

Nato in Giessen nel 1610, lo Schupp dedicò nella città natale e nella vicina Marburg i suoi primi anni di studente alla filosofia. Più tardi si dolse della

Fig. 6. — *La vita degli studenti nel tempo della guerra dei trent'anni.* Dallo «*Speculum cornelianum*» di Jakob von der Heyden, 1618, incisore in rame di Strasburgo. A sinistra il bidello che cita lo studente dinanzi al rettore. A destra lo studente ferito in duello nella sua camera. I varii oggetti da giuoco sparsi al suolo mostrano quali siano le sue occupazioni. Conti ed una borsa vuota si trovano dinanzi a lui. Una lista dei debiti è notata col gesso sulla parete (Pasticciere, barbiere, sarto, ecc., ecc.).

fatica spesa nello apprendere quel ciarpame di formule latine, in cui allora ammuffiva la filosofia tutta ridotta alla logica. Da teologo novizio attraversò a piedi la Germania del Nord, girò pei paesi baltici della Polonia e della Danimarca, e derivò da questo libero contatto con popoli d'ogni sorta il suo sapere e quella freschezza popolare, che lo distinsero in seguito così simpaticamente dai suoi impettiti colleghi. In Rostock egli fece il suo esame da maestro, poi frequentò di nuovo le scuole in Leida, finchè fu nominato, nell'età di venticinque anni, professore di storia e di eloquenza in Marburgo. Ma anche di qui lo cacciò dopo undici anni di fecondo lavoro la calamità della guerra, che più di una volta aveva imparato a conoscere durante le sue peregrinazioni. Per questo gli era stato con-

cesso, in occasione del maggior avvenimento di quel tempo, il trattato di pace di Osnabrück, di poter tenere le due prediche per la festa. E nello stesso tempo avvenne la sua nomina a Pastore della parrocchia di S. Giacomo in Amburgo.

Il suo ultimo decennio — morì nel 1661 — non gli trascorse queto colla accettazione di questo posto. Il vigile spirito battagliero di Melchior Goeze non apparve in Amburgo solo per la prima volta ai giorni di Lessing. Scandalo era già nato dalle prediche in cui Schupp, invece di maneggiare pesantemente la solita polemica dogmatica, parlava rifacendosi dalla vita e per la vita, e prediligeva mettere a profitto colle citazioni bibliche anche la esperienza mondana che egli aveva a mano in proverbi e in aneddoti.

Verso il 1654 si volse dall'occuparsi in latino di argomenti dotti, del che egli stesso si rammaricava, a scrivere in tedesco di questioni e di cose del giorno. Il clero di Amburgo trovò consenzienti due facoltà teologiche nel lamentare che non si addicesse a un dottore di teologia e pastore di una grande e popolare comunità religiosa il predicare e stampare *facetias, fabulas, satyras, historias ridiculas.* Ma Schuppius non era uomo da assoggettarsi a prescrizioni, di cui non riconoscesse la opportunità. Nel dialogo col suo amico Rist, che si trova nel “ *Der deutsche Lehrmeister* „ (il maestro tedesco), avverte cortesemente la “ *Fruchtbringende Gesellschaft* „ che i suoi mezzi non corrispondevano alle sue buone intenzioni. In termini concisi spiega ai critici come poco importi a lui ed ai moschettieri di Stade e di Brema che una sillaba sia lunga o breve. “ Quale imperatore romano, anzi quale apostolo legiferò che per causa di una sillaba, per far piacere ad Opitz, si debba lasciar andare un buon pensiero? „ Molte volte senza dubbio la forma de' suoi scritti è cattiva, perchè egli, non curandosi dell'arte e della partizione della materia, si preoccupa soltanto delle cose.

Se il gran numero degli esempi citati e dei discorsi popolari ci richiama per lui come per Moscherosch il ricordo di Fischart, si manifesta pure di nuovo presso questi due satirici del secolo XVII l'antico errore della vigorosa letteratura popolare del secolo XVI: la mancanza di forma e di misura. Schuppius usa nei suoi “ *Trattatelli politici* „, come egli stesso definì i suoi scritti, un piacevole stile famigliare. Ravviva ogni precetto con esempi e da una storiella passa ad un'altra. Le osservazioni di vario genere intorno a' suoi viaggi, il commercio che egli ebbe coi grandi e cogli umili, la sua antica propensione di volgersi dalla sua cameretta di studio alla grande ed alla piccola politica lo preparò ottimamente a tal genere di scritture satiriche.

Le sue descrizioni di costumi si atteggiano nella forma del racconto chiuso solo in “ *Corinna* „, la storia di una ragazza indirizzata dalla propria madre alla mala vita. Nel secolo seguente, con voce molto più robusta, Rousseau fece risuonare la esortazione che in una sua predica egli rivolge al cuore delle madri di non affidare i loro bimbi alle balie. A proposito del racconto della vita colpevole e della mala fine della ipocrita sgualdrina, si potrebbe ricordare la vita di una sgualdrina di Hogarth. Ma non si deve trascurare la differenza della nota fondamentale. Schuppius è aspro e impetuoso, egli sa colpire la vanitosa stoltezza nel punto buono, e scongiurare luteranamente i sette spiriti maligni “ che traviano i garzoni e le giovinette moderne „ e sfogare intieramente il suo corruccio sul plagiario, che lo ha malignamente calunniato. Per altro la satira di Schuppius, per quanto abbia anch'essa di austerità e di ardore,

non è acuta nè amara, ma piena di un umorismo elevato, appunto per la svariata conoscenza che egli possiede degli uomini. Egli può mettere un vivo interesse nel raccontare i molteplici, dolorosi e compassionevoli casi, coi quali fu messa alla prova la pazienza del grande martire, del tribolato Giobbe, poichè egli stesso così racconta di sè al suo figliuolo: " Io non ho sempre camminato nel mondo sulle rose, ma ritengo che non esista alcuna sorta di affanno e di contrarietà, di cui io non abbia avuto sentore, e so di qual animo sia colui che ne venga aggravato ". Le allusioni politiche, che non mancano nel " *Giobbe* ", si appuntano nel " *Salomo oder Regentenspiegel* " (Salomone o lo specchio dei regnanti) alle classi più elevate.

Fig. 7. — Abraham a Sancta Clara. Da una incisione di L. Jacoby (Disegno di E. Chr. Heiss, 1660-1731), in Th. G. von Karajan, « *Abraham a Sancta Clara* », Wien, 1867.

Della ricchezza della sua produzione letteraria fa prova l'aver Schuppius pubblicato solo una delle sue prediche, per quanto apertamente egli si compiacesse di far stampare i suoi scritti. La analogia fra i suoi trattati satirici e le sue prediche popolari ci è pure attestata da questa sola predica " *Gedenk daran, Hamburg* " in cui si raccomanda l'osservanza del terzo comandamento.

Schupp è il migliore moralista popolare del secolo XVII; superiore all'umorista austriaco per molteplicità di sapere ed ampiezza di vedute come pure per abilità letteraria. E tuttavia il parallelo spesso istituito fra il predicatore di S. Giacomo e il predicatore viennese di corte *Abraham a Sancta Clara* non è punto arbitrario. Per quanto i due predicatori divariino l'uno dall'altro per la loro educazione nordico-tedesca protestante e sud-tedesca cattolica e per le qualità personali, si può tuttavia riscontrare in essi un tratto di intima parentela.

Abraham si attiene alle tradizioni oratorie del suo ordine, che in conformità del carattere schiettamente più sensuale del cattolicismo meridionale, non ha nessun scrupolo di fare uso anche del triviale in servizio delle cose sacre, certo come egli è della forza vittoriosa delle istituzioni della Chiesa. Il viennese usa altri e più forti mezzi di comicismo, che non paressero concessi nella predica all'amburghese. Ma non deve perciò Abraham essere semplicemente tenuto nel picciol conto d'un buffone. La sua efficacia morale non è meno seria di quella di Schuppius e ben conosceva egli il pubblico sul quale voleva fare impressione colla parola e cogli scritti. Se Abraham sotto la protezione del suo ordine potè opporsi con maggior franchezza alle classi più elevate di Vienna che non potessero osare in quel medesimo tempo i predicatori luterani di corte, dipendenti dal favore del principe regnante, tenne così bravamente fronte il priore degli scalzi al disfavore,

da cui fu terribilmente bersagliato. Un " magnifico originale „ come era in realtà questo monaco ha ben meritato di rivivere coi suoi giuochi di parole in opere di classici tedeschi. Allorchè Schiller per creare la parte del suo cappuccino nel " *campo di Wallenstein* „ aveva letto il caldo incitamento di Abraham alle armi cristiane contro la mignatta turca, si prese per lui di ammirazione e scrisse a Goethe " che sarebbe pur stato un còmpito interessante e pur nulla facile di imitarlo o di sorpassarlo nella pazzia e nella avvedutezza „.

Ulrich Megerle (così si chiamava il figlio dell'albergatore di Kreenheinstetten, nell'odierno granducato di Baden, prima che entrasse, nel 1662, diciottenne, nell'Ordine degli Agostiniani in Vienna) trovò subito modo, in sul principio della sua carriera sacerdotale, d'impiegarsi in Vienna stessa come predicatore. Per grazia dello imperatore Leopoldo I fu nominato predicatore di corte nel 1677, e dopo alcuni anni vissuti a malincuore in Graz esercitò fino alla sua morte (1709) il suo ufficio di predicatore prediletto e festeggiato nella gaia città imperiale. La parola parlata rimase per Abraham anche come scrittore il suo elemento. Il predicatore colla sua espressione e coi suoi gesti ci appare proprio in carne ed ossa fra le righe. Si diede egli pertanto a scrivere solo nell'isolamento, in cui la peste del 1679 lo tenne lontano dal suo ministero ecclesiastico.

Inviò egli allora a' suoi uditori dispersi la " dettagliata descrizione della morte rabbiosa „. Ed al " *Merk's Wien* „ susseguì in appendice il " *Lösch Wien* „, che esortava ad aiutare il gran numero dei morti che si trovavano in Purgatorio. Il secondo assedio di cui i Turchi cinsero la capitale austriaca, gli diede occasione nel 1683 di eccitare alla battaglia coll'opuscolo " *Auf, auf ihr Christen* „ e di raccontare, per infondere coraggio, le anteriori magnifiche vittorie contro i terribili nemici ottomani. Il pericolo fortunatamente allontanato da Vienna liberata dall'assedio fu festeggiato in Austria e nell'Impero con spettacoli dramatici. Il documento letterario più importante del terribile, grave momento resta pur sempre il grido di allarme di Abraham, in cui la sua energica eloquenza popolare col suo ingenuo sapere, ostentato non pertanto con qualche vanità, colla sua esposizione arbitraria e colle sue aggrampanti sottigliezze psicologiche ci appaiono dal loro lato migliore.

I suoi due scritti del periodo della peste col " *Grosse Totenbruderschaft* „ che fece loro seguito avevano già mostrato come Abraham cercasse di adattare al gusto del secolo XVII la rappresentazione medievale della danza dei morti, in cui senza misericordia devono unirsi vecchi e giovani, poveri e ricchi. Le quattro parti della sua opera principale, storia ed usi, superstizioni, canti ed apoftegmi, varii discorsi, moniti morali e concetti biblici, racconti intorno alla vita di " Giuda il briccone „, ci introducono nel celliere degli scritti e delle prediche di Abraham. Con una singolare conoscenza della tradizione viva tra il popolo e tra i suoi confratelli, con un vivo senso di quanto gradiva al popolo, ma pur con tutta la gioia di sfoggiare un fantastico sapere raro ed astruso, deve essersi formato egli stesso per le sue prediche dei grandi prontuarii, come quella biografia di Giuda il briccone, di cui egli raccomandava l'uso ai predicatori. Con tale varia mescolanza di sacro e di profano, di leggende e di oscenità, di antiche tradizioni popolari e di apparato erudito " strofinò la verità sotto il naso del mondo ora pervertito, guasto e danneggiato „, e pubblicò " *Etwas für Alle* „ (Qualcosa per tutti), come suona un altro titolo di un suo scritto, per persone di alto rango, impiegati e commercianti.

A mettere insieme tutte queste barzellette ed aneddoti, citazioni e giuochi di parole ci voleva proprio un uomo così pieno di vita come il padre scalzo e più tardi provinciale. Egli stesso deve aver avuto gioia delle celie e non essere perciò stato troppo schifiltoso nel gusto per scegliere titoli come questi: “*Reim' dich, oder ich lis' dich*„ e “*Gack, gack, gack, gack a ga einer wunderseltsamen Hennen*„ e per aver trovato ancora nella sua ultima malattia la voglia di scardassare i vizii di moda e di dar buoni consigli al “cantiniere ben pieno„. Egli non riesce mai ad innalzarsi sovra le idee del suo tempo, ma ad esse si riattacca saldamente e sanamente, con allegria e con un certo sentimento di benessere proprio della povertà libera da cure, del monaco senza beni e tuttavia serio e fedele, sempre zelante come censore e come giudice nel disimpegno della sua cura spirituale. L'onda di nuovo mareggiante della calamità turca non diede al suo dileggio, nei paesi ereditarii dello impero, benchè mediocremente assicurati, lo sfondo più cupo, quasi disperato, da cui si stacca minacciosa la descrizione degli orrori senza fine della guerra nella satira di Moscherosch e di Grimmelshausen.

In Wilstädt (Baden) venne alla luce *Hans Michael Moscherosch* nel 1601 da una nobile famiglia aragonese ma protestante, quivi immigrata ai tempi di Carlo V. Il ragazzo che presto svelò le sue attitudini ricevette in Strasburgo la istruzione ginnasiale e vi fece i primi studi universitarii. Nel 1624 fu promosso giurista in Genf. Dopo una più lunga ed importante dimora in Francia, gli toccò di sperimentare fino al fondo come podestà, dapprima a Kriechingen presso Metz, poi a Vinstingen, tutte le tribolazioni ed i pericoli della guerra. Le bande soldatesche di ambedue le parti avevano per principio “di non accostarsi al nemico, ma di ridurre alla disperazione i poveri abitanti della campagna rubando, saccheggiando ed uccidendo„. Per dodici anni Dio lo trasse a prove di pazienza e di obbedienza “nell'alta scuola del martirio attraverso tutte le tre pene più gravi, poichè il terribile nemico, oltre gli spietati saccheggi, tutto gli abbattè e gli passò a filo di spada; la fame spaventosa gli uccise una quantità innumerevole di persone sotto gli occhi; la orribile peste gli portò via i suoi ed altri che gli stavano a fianco„.

Nella più nota delle sue satire, nella “*Soldatenleben*„, Moscherosch ha descritto di propria esperienza la rapacità e la crudeltà di questi incendiarii, che facevano guerra solo coi borghesi e coi contadini, ma sapevano poi ben schivarsi fra loro da una parte e dall'altra. Quale prigioniero di una tal canaglia, *Philander* (Moscherosch) deve andarsene con loro ed assistere al saccheggio dei villaggi e dei navigli sul Reno, alle crapule ed alle baruffe di questi farabutti. Egli deve vedere come i governatori delle città tradiscano le genti loro affidate e commissari ed ebrei partecipino del guadagno di questi mastini e di questi dissanguatori di paesi. Il “*Rotwälsch Wörterbuch*„ del linguaggio militare, che egli compila dalla conversazione dei mariuoli, dei vagabondi e dei mendicanti, mostra già a sufficienza nel suo patrimonio di parole slave ed ebraiche quali elementi si raccozzassero in queste soldatesche.

Moscherosch cercò da ultimo fra le mura di Strasburgo la protezione che le grandi città offrivano pur sempre dai pericoli e dalle persecuzioni, a cui era esposta l'aperta campagna. Dopo breve tempo ebbe in Strasburgo, ancora prima

della conchiusione della pace, l'ufficio di *greffier* della città. Da ultimo fu consigliere e uomo di fiducia della langravia di Hessen-Kassel e di alcuni principi confinanti. Aggredito in un viaggio di affari, l'uomo operoso morì a Worms nel 1669. Già due decennii prima, il provvido padre di famiglia aveva fatto il suo testamento con cuore angosciato fra i nemici " fra il rombo delle artiglierie „ rendendo manifeste come ultima notizia di se stesso a' suoi carissimi bambini le sue volontà nella " *Insomnis cura parentum* „ (1643). Il raccomandare al cuore dei figli come " un retaggio cristiano „ la propria religione già professata dai genitori e dagli avi e la saggezza della vita acquistata con una seria esperienza può appunto essere apparsa cosa assai desiderabile a molti padri ossequenti del loro dovere nel minacciato sfasciarsi di tutti i rapporti. Come il semplice Moscherosch " La debita cura di un buon padre „, così il principe elettore Max di Baviera dettò per i suoi eredi i famosi " *Monita paterna* „, e senza dubbio anch'egli primitivamente in lingua tedesca. Dai consigli di Moscherosch per i suoi figli parla con carattere immediato e diritto la miseria opprimente del tempo non meno che la cara e grave sollecitudine paterna di un pio uomo che rimase saldo e fedele al suo posto.

Un sentimento virile ugualmente prode e sopra tutto un alacre zelo patriottico, quale spira dall'esortazione paterna: " sovratutto voi dovete sapere la storia della vostra patria „, informa anche tutte le parti del capolavoro di Moscherosch, le quattordici " meravigliose e vere *visioni di Philander di Sittewalt* „ che egli stesso cominciò a pubblicare probabilmente nel 1640, ma di sicuro due anni più tardi in Strasburgo. Il successo di queste filippiche, che volevano far vedere apertamente a tutti come in uno specchio la natura del mondo e gli affari di tutti gli uomini, rivestiti dai loro colori naturali della vanità, della violenza, della adulazione e della pazzia, fu così grande che Moscherosch fino dal 1650 dovette protestare contro le ristampe, in cui si erano interpolate un'intiera serie di nuove visioni di imitatori anonimi. Ma il lettore moderno si sentirà a mala pena indennizzato del difetto artistico dallo interesse storico e dal fiero sentimento del poeta che conoscendo parecchie lingue compose fra l'altro anche un " Pratico vocabolario delle lingue tedesca e francese „. Moscherosch, componendo le visioni un po' nella maniera " pantagruelica „ di Fischart, non riuscì veramente ad attenersi al suo principio che " l'ordine sia il miglior carattere ed ornamento di qualunque opera „.

Nella sentenza che Moscherosch fa dare nel borgo alsaziano di Geroldseck sovra le visioni di Philander, egli rinfaccia a Philander, cioè a sè stesso: " che nei suddetti libri molte cose avrebbero potuto dirsi più solennemente, più elegantemente, più convenientemente, più scusabilmente, più correttamente, più discretamente, più piacevolmente, più chiaramente e così via o in parte anche si sarebbero potute tralasciare „. Senza dubbio parecchie delle riflessioni e delle citazioni pedantesche-erudite, da cui viene sovracaricato il racconto dei fatti essenziali, si sarebbero potute lasciar da parte senza danno, anzi con vero utile. Bene si adatta al tono satirico di tutta l'opera che Moscherosch dia nel suo libro egli stesso un giudizio sovra la prima parte del suo lavoro. I romantici specialmente, più tardi, si compiacquero di questa ironia fatta a proprie spese. Ma allorchè Moscherosch vantava che nel lavoro non aveva avuto dinanzi agli occhi determinati individui e che esso colpisce solo i costumi e la vita

nelle loro manifestazioni generali, ciò torna piuttosto di lode alla prudenza ed alla mitezza dell'uomo che non del poeta, che viene per tal guisa a rinunciare alla necessaria individualizzazione della sua satira.

Nelle poesie che vi intercala, per quanto non sieno composte in dialetto, egli si mostra seguace della nuova scuola e fa cantare al piccolo dottore prigioniero, persino in una dissoluta gozzoviglia di masnadieri, *Lieder* di Weckherlin "così benemerito della nostra lingua tedesca" e del "sempre lodevole signor Opitz". Ma in bene ed in male Moscherosch ricorda che non deriva solo dalla stessa terra del sud-ovest di Fischart, ma che egli risente direttamente della maniera del satirico più antico. Nel "*Pflaster wider das Podagram*" come nel "*Weiber-Lob*" di spiriti naturalmente satirici tratta i medesimi argomenti delle satire di Fischart. Tolse allo incontro dallo straniero la forma della sua opera. La metà delle sue "*Visioni*" si trova nello stesso rapporto di imitazione e di rifacimento cogli arditi "*Sueños*" dell'austero spagnuolo Don Francisco de Quevedo che la "*Geschichtklitterung*" di Fischart (cfr. vol. I, pag. 374) col "*Gargantua*" di Rabelais. La forma del rapimento estatico, in cui al poeta che va ramingo pel bosco appaiono le più strane visioni e glie se ne dà la spiegazione, era da lungo tempo in uso nella letteratura tedesca. Hans Sachs si era servito di tale forma con una predilezione sua speciale.

Moscherosch, che la "*Fruchtbringende Gesellschaft*" accolse fra i suoi membri col nome di "Sognante", rimase molto al di sotto del sogno di Quevedo "Del giorno del giudizio universale" nel suo "Ultimo giudizio". Ma egli seppe bene conservare la nota originale di questo sogno di Quevedo: l'entrare in un mondo straniero e fantastico, dove l'occuparsi dei fatti e delle pazzie del nostro terrestre formicaio forma l'affare principale. La querela sullo "stato del mondo", come si intitola la seconda visione, si affaccia sempre più in prima linea e la cornice fantastica, quale la vita soldatesca descritta coi colori della realtà, diventa per lo più cosa secondaria. Naturalmente in luogo dei casi spagnuoli fustigati da Quevedo, sono abbandonati ai colpi della satira punitrice quelli tedeschi, ancora più lacrimosi.

Dagli antichi giudici tedeschi si fa testimonianza a Philander, che egli in sostanza miri al fine per sè stesso buono e non disprezzabile "di rendere odiosi i vizii e le follie del giorno d'oggi nella nostra afflitta patria, rappresentandoli scherzosamente, e con piacevoli discorsi agli uomini, che non possono nè vogliono soffrire che si faccia loro vedere con serietà il loro torto e che lo si cerchi di impedire". Per la antica probità tedesca egli riuscì nel tempo calamitoso e corruttore della guerra a raccogliere i fidi patrioti superstiti e dir basta all'andazzo della moda.

Dopo che Philander ha visto come si faccia la giustizia (*Schergen-Teuffel*), come sia ricompensato un valentuomo nella "*Hofschule*", come giovani e vecchi, maschi e femmine, ogni classe ed ogni ceto di persone, ciascuno a modo suo, caschino nei lacci del folle amore, egli deve confessare che in tutti i luoghi per dove è passato, venne ingannato dalle apparenze e dalla vanità del mondo e che così non è possibile il cercare nè il trovare in questi luoghi spirito di rettitudine. Nel suo vagabondaggio arriva attraverso il Wasgau, nel borgo di Geroldseck, dove gli antichi eroi tedeschi, il re Ariovisto, il duca Ermanno, il re Witichindo e Saro tengono giudizio

sui loro latinizzati e stolti discendenti. Come mai potrebbero gli antichi eroi, che col sangue e colla vita combatterono per la libertà tedesca, riconoscere per un vero tedesco questo Philander azzimato secondo la moda, col suo nome non tedesco, colla sua pettinatura alla straniera e col suo ibridismo linguistico? " Si dovrebbe frustarvi, o malvagi tedeschi, per il poco conto in cui avete la lingua materna. Cari signori, così non si arricchisce la lingua, ma la si perverte e la si guasta „.

Abbiamo già inteso Opitz lamentare l'ibridismo linguistico e Logau e Lauremberg attaccare l'andazzo della moda. Ma nessun altro contemporaneo invoca con un amore tanto rispettoso quanto Moscherosch nel suo fervore patriottico la buona ed antica età eroica a rimproverare fortemente la degenerazione dei tempi presenti. Egli bolla a fuoco quale un segno di infedeltà e di tradimento il servigio dei signori stranieri, che si atteggiavano a protettori della comune patria tedesca. " Servi la patria e nella patria „. Moscherosch era poi anche un luterano così zelante e convinto che non gli poterono parer proficue nè la protezione che si voleva imporre al protestantismo tedesco da parte dei Francesi e degli Svedesi, nè le cavillose e dotte interpretazioni della teologia più recente. Gli ecclesiastici ed i giuristi si attaccavano al dubbio senso letterale. Nel " *Todten-Heer* „ Eulenspiegel si difende dalla fama, che vuole denominare da lui tutte le stoltezze e rinfaccia le proprie al tempo presente. Ma non si deridono più ora quali pazzie come ai tempi del " *Narrenschiff* „ di Brant. Quali " mostri infernali „ li considera Philander, dopo che egli si è messo per la vasta strada maestra, lasciando il ripido sentiero meno battuto.

Come la sosta nel borgo di Geroldseck ci rallegra quale una delle rare ricordanze dell'antichità tedesca e la " lode dei soldati „ ci impressiona più di tutte le " Visioni „ di Moscherosch-Philander per il crudo realismo col quale ci sono dipinti gli orrori della guerra, così il quadro complessivo del suo tempo, contenuto nella angusta cornice dei " mostri infernali „, è forse artisticamente la sua pagina migliore. D'altronde, per quanto acutamente egli abbia notato i vizii del suo tempo, come scrittore rimase anch'egli irretito nei lacci dei suoi difetti. La sua vasta erudizione di buon acquisto lo trae ad ornare i suoi scritti di citazioni in grande quantità e nella ricchezza delle osservazioni generali si perde il filo del racconto. Ma gli accenni ad un'arte realistica, che si trovano un po' dappertutto nell'opera di Moscherosch, furono appunto svolti più ampiamente l'anno della sua morte in un gran romanzo, l'unico che siasi conservato ancora vivo di tutta la letteratura tedesca del secolo XVII: nel " *Simplicissimus* „ di Grimmelshausen.

In tutta la prima metà del secolo XVII, sebbene non gli fosse punto mancato il favore dei lettori, il romanzo aveva avuto una piccolissima parte nella letteratura tedesca. Esso vive quasi del tutto di traduzioni. Tentativi indipendenti non ne appaiono o non riescono ad ottenere alcun credito. Neppure la passione per la poesia pastorale venuta alla moda si manifesta in prodotti originali. L' "*Arkadia* „ di Philipp Sidney col rifacimento di Opitz delle poesie intercalate, la " Diana „ dell'italiano Loredano e dello spagnuolo Montemayor, imbellettata da Harsdörfer, formarono per un decennio insieme colla impareggiabile ed

idolatrata "*Asträa*" di Honoré d'Urfé l'incanto della società più fine. Furono poi ricacciati da una nuova moda sorta in Francia, dal romanzo eroico-galante e dai romanzi politici provenienti dalla cosiddetta letteratura di corte, a cui lo stesso Opitz aperse di nuovo la via colla sua versione tedesca della "Argenis" di Barclay. Le antiche raccolte di facezie e gli antichi libri popolari si vendono ancora in ogni fiera, ma esulano sempre più dalla cerchia letteraria delle persone colte. Il romanzo eroico-galante non riesce a nascondere la sua derivazione dai romanzi del ciclo di Amadigi. Senza dubbio i malvagi incantatori e le fate protettrici con tutti i loro meravigliosi talismani, i draghi e i castelli incantati non sono più conformi ai gusti del tempo. Ma un principe ed una principessa continuano a stare pur sempre nel bel mezzo delle imprese guerresche e delle sommosse. Spaventose persecuzioni e meravigliosi salvamenti dominano l'azione, che si conserva con molta cura immune nel virtuoso amore dei personaggi principali dalla licenza voluttuosa, propria dei romanzi di Amadigi.

Giacchè Marie Leroy Sieur de Gomberville aveva saputo fondere gli elementi dell'antico romanzo di cavalleria e di quello del ciclo di Amadigi colla tenera sentimentalità del romanzo pastorale, fornendo l'eroe di un costume alla moda e di galanti maniere invece di continuarlo a tener serrato nella sua armatura di ferro o di farne un pastore, era sorto ancora prima della fine dei trent'anni in Francia il nuovo romanzo. Esso raggiunse poi il suo fiore in Parigi per opera di La Calprenède, Madeleine e Georges de Scudéry. Zesen lo introdusse in Germania e fece anche qui scuola.

Ma per l'appunto nella patria del romanzo di Amadigi, in Spagna, dove in realtà la cavalleria si conservò più a lungo che nel resto di Europa ed occupò vivamente la fantasia, si fece valere anche la opposizione contro questa monotona finzione di un mondo fantastico di cavalieri erranti e di avventure impossibili sovra questa terra prosaica. La protesta satirica contro quel cavalleresco travestimento della realtà fornisce il contenuto del romanzo a buon diritto più famoso e più letto di tutta la letteratura mondiale, del "Don Quijote" di Miguel de Cervantes Saavedra (1605).

Fino dal 1621 il gentiluomo Harnisch di Fleckenlandt, Don Kichote de la Mantscha, penetrava in Germania. Ma non era però ancora quella che l'ombra dell'ingegnoso cavaliere, che solo più tardi nel 1683 cavalcò armato fino ai denti nella letteratura tedesca. Ma già buon tempo prima che Cervantes intraprendesse colla sua satira a combattere contro la cavalleria e l'arcadia, vive nella letteratura e nella imaginazione de' suoi contemporanei, era sorta in Spagna una poesia realistica in contrapposizione al mondo imaginario delle avventure cavalleresche. Ne provenne un romanzo, che accompagna un povero furfante dei più umili strati per tutto il corso della sua vita. Le sue avventure non sono certamente di genere eroico, ma possibili e ricavate dalla realtà quotidiana. Non v'è da temere qui colpo di lancia o di spada, ma gli schiaffi del padrone e il terribile bastone dell'*alguacil* (guardia di polizia). Non una corona da guadagnare, bensì un pranzo ed un nuovo abito sono la posta del giuoco. Chi non conosce gli allegri e scaltri mendicanti di Murillo, che assaporano così invidiabilmente il loro pasto rubato?

Un mendico di tal fatta è Lazarillo di Tormes, il protagonista del primo *romanzo picaresco* (furfantesco) (1554). E non mancò di svelti successori, fra i

quali il " *Gil Blas* „ del francese Le Sage (1715) ebbe grande rinomanza. Alcuni di questi svelti giovanotti, non turbati punto da scrupoli di coscienza, arrivano da ultimo ad ottenere un piccolo impiego o un poderetto, altri si acquistano almeno il diritto alla galera ed alla frusta. Ma tutti ci mettono colle loro gherminelle dinanzi agli occhi la variopinta vita della Spagna e delle terre vicine, ci insegnano a conoscere a fondo paesi e gente. In contrapposto alla tendenza idealistica del romanzo di cavalleria, il romanzo borghese di avventure ci mette dinanzi agli occhi un quadro dei costumi del giorno. In tale qualità di avventurieri il Wilhelm Meister di Goethe e Lucie di Gutzkow (in " *Zauberer von Rom* „) ci introducono ancora nel movimento della civiltà del secolo XVIII e XIX. Il libro popolare spagnuolo dei casi di Lazarillo, la bizzarra vita del briccone Gusman o Picaro, tradotta dal monacese Ägidius Albertinus, la meravigliosa vita della bricconessa Justina Picara ed una serie di altri consimili romanzi furfanteschi spagnuoli si erano già diffusi in traduzioni tedesche prima che scoppiasse la guerra. Ma fu Grimmelshausen il primo a creare sui modelli spagnuoli un romanzo originale tedesco, un quadro poetico della vita e dei costumi dei giorni della guerra dei trent'anni.

Il poeta si compiacque, come una volta anche Fischart, di nascondere il suo nome. Ora chiamandosi German Schleifheim von Sulsfort, ora Melchior Sternfels von Fuchsheim oppure Philarchus Grossus von Trommenheim auf Griffsberg, egli raccomanda le sue storie allegre, piacevoli ed utili a meditarsi. La famiglia luterana Christoffel aveva possessioni in Gelnhausen di Assia, dove l'avolo del poeta, Melchior Christoffel, esercitava il mestiere di fornaio. Quivi nacque anche Johann Jakob Christoff, che più tardi si firmò *von Grimmelshausen*. Già decenne si trovò negli accampamenti, gettato ora a questa ed ora a quella parte. Nel 1646, allorchè egli fu moschettiere in Offenburg, come si può rilevare da documenti, doveva essere passato al cattolicismo. Dai suoi scritti si scorge solo una sincera e seria pietà e non il suo appartenere all'una o all'altra confessione, tanto liberamente e mitemente egli si comporta di fronte alle questioni religiose dei suoi contemporanei. Nel 1649, essendo segretario del reggimento in Offenburg, prese moglie, ed il 17 agosto 1676 morì a Renchen nello Schwarzwald, dove amministrava i beni del vescovato di Strasburgo.

Grimmelshausen deve la sopravvivenza gloriosa del suo nome al suo capolavoro, comparso per la prima volta nel 1668: all'avventuroso " *Simplicissimus* „. La descrizione della vita di questo bizzarro vagabondo sta frattanto in mezzo ad una serie di scritti in parte affini ed in parte d'una maniera abbastanza diversa. Naturalmente il moschettiere restò escluso, e possiamo dire con sua fortuna, da quell'educazione letteraria che allo incirca ricevettero tutti gli altri poeti tedeschi del secolo XVII. Infatti la eccellenza della maggior parte degli scritti di Grimmelshausen consiste appunto nella sincera riproduzione di ciò che egli ha visto e di ciò che egli ha vissuto. Avendo avuto occasione di osservare acutamente gli uomini in differentissime condizioni di vita, ce li sa mettere in carne ed ossa dinanzi agli occhi. Ce li individualizza e li fa agire in corrispondenza della loro natura. Egli riesce ad associare con ciò che ha visto quel che ha derivato dai libri, e dopo aver un po' brancolato finì coll'infilare la propria strada.

Cominciò col tradurre (1659) un racconto francese abbastanza confuso („ L'uomo che vola nella luna „), poi si provò con una visione in sul tipo di quelle di Moscherosch e quindi per la prima volta osò di essere interamente se medesimo e di far bella comparsa colla biografia del suo Simplicius Simplicissimus, scritta in parte ancora durante la sua vita soldatesca, come una specie di „ poesia e verità „. Fino d'allora tutte le impressioni ricevute e rielaborate dalla sua vivace fantasia possono averlo spinto a raccoglierle in una serie di quadri variopinti. Ma dopo aver colmato parecchie lacune della sua coltura, sentiva egli adesso anche un'ambizione letteraria. E siccome un'opera così popolarmente rozza, quale appariva il „ *Simplicissimus* „ al mondo elegante, non poteva essere tenuta in alcuna stima nella letteratura aristocratica, Grimmelshausen si cimentò anche nel campo del romanzo artistico alla moda colla minuta storia di Giuseppe egiziano e colla „ piacevole descrizione degli amori e dei dolori di Dietwald ed Amelinden „. A scusare questo sproposito serve il ricordare che lo stesso poeta del „ Don Quijote „ accrebbe di un suo lavoro quel genere di romanzo ch'egli ha dileggiato. Grimmelshausen, dopo questa deviazione nel regno a lui straniero del romanzo eroico-galante, ritornò per sempre alla poesia di carattere realistico-popolare. Si valse del favore col quale fu accolto il „ *Simplicissimus* „ per raccomandare anche altri suoi scritti, quali l' „ *Ewig währender Kalender* „ e lo „ *Staats-Kram* „ col nome della figura da lui creata, che continua così a sopravvivere nella poesia. Anche gli imitatori si impadronirono di essa e fecero comparire un „ *Simplicissimus* „ francese,

Fig. 8. — Illustrazione tolta dal « *Simplicissimus* ». Da un rame del « Der aus dem Grabe der Vergessenheit wieder erstandene Simplicissimus » di Grimmelshausen (1684), che si conserva nella Biblioteca Ducale di Wolfenbüttel.

Spiegazione della figura n. 8: *Humana feritas Luporum Rapacitas* = La ferocità umana (è pari alla) rapacità dei lupi. — A destra, in alto, dei corazzieri prendono Simplicio colla sua cornamusa nel bosco. — „ Mentre alcuni cominciano a macellare, a far bollire ed a far arrostire, sicchè pareva che si dovesse allestire un allegro banchetto, altri all'incontro saccheggiavano in alto e in basso la casa. Abbruciavano letti, tavoli, sedie e panche. Ognuno

danese, turco. Così il rozzo giovane di Spessart crebbe di molto al disopra degli eroi dei romanzi furfanteschi spagnuoli. Foggiato intieramente colle qualità personali, colle vicende e con parecchi tratti proprii del carattere del poeta, Simplicius mostra tuttavia nel processo della sua vita qualcosa di universalmenté umano, che gli conferisce nello stesso tempo una impronta tipica e simbolica.

In sulla fine del suo " *Wilhelm Meister* „ Goethe paragonò l'operoso affaticarsi del suo vagabondo eroe col biblico Saulle che uscì per cercare cosa di poco valore e trovò una corona da re. Il timido ragazzo Simplex, uno stolido come il figlio di Herzeloyde nel *Parzifal*, entra così nel mondo che si beffa degli ignoranti. Ma ne viene attirato come Parzival nella sua cerchia, ed egli, allontanandosi da Dio, incorre nella colpa e nel danno, finchè il suo audace orgoglio mondano si umilia e da ultimo in un'umile adorazione delle opere meravigliose di Dio riconosce e trova il bene supremo, la quiete dell'animo.

Col selvaggio orrore dei soldati predoni, che sorprendono la casa paterna del ragazzo, nella remota Spessarda, il romanzo ci caratterizza in modo abbastanza caratteristico la civiltà tedesca del secolo XVII. Il fanciullo che era stato avvertito di guardarsi dai lupi custodendo le pecore, scambia realmente per lupi i corazzieri, che lo portano con loro nel bosco colla sua cornamusa, imaginandosi che cavallo e uomo siano una cosa sola. Tuttavia questi soldati governano peggio dei lupi la sua casa paterna. Poichè il ragazzo sfuggì a questi orrori, con un senso di calma risuona nella sua anima affannata la pia canzone dello eremita, del suo sconosciuto educatore: " Vieni, conforto del mondo, o usignuolo „. Ma al pacifico idillio della foresta seguono di bel nuovo crudi quadri della guerra che senza tregua perdura fra soldati e contadini. Ed ora l'allievo del placido frate della foresta viene trascurato anch'esso nel tumulto della guerra. L'arte satanica delle streghe, poichè Grimmelshausen partecipa con anima schiettamente popolare delle superstizioni dei suoi commilitoni, e la seduzione ancora più pericolosa di quell'ambiente adescano Simplex: un saldo legame d'amicizia si intesse fra lui ed i scelti compagni del suo cuore. Egli si distingue quale prode uomo di parte, ma la fortuna non dura per lui nè quando si trova in guerra tracotante cacciatore di Soest, nè quando viene amato come le " *beau Alman* „ in Parigi da nobildonne scostumate. Ma nonostante la sfortuna che s'aggrava sul suo capo, egli non si sente ancora disposto a prestare ascolto alle ammonizioni di un ecclesiastico che si preoccupa dell'anima sua. Solo la fedeltà di un compagno diletto del cuore può strapparlo alla misera vita del predone. Tristi disinganni lo aspettano quando egli diventa ricco nel suo matrimonio. Nè le misteriose meraviglie del Mummelsee, nè lo splendore dei paesi stranieri possono procurargli la pace. Col corpo stanco e colla mente intorbidata ripensa desiosamente al bel tempo perduto della gioventù ed alla sua innocenza, ed esce dolendosi dal mondo frivolo e malvagio per prepararsi una morte beata. I proseguimenti, che Grimmelshausen appiccò ancora a questa brusca fine intorno alla ricompensa di Frau Welt, le apparizioni del diavolo

---

aveva una sua propria trovata per martoriare i contadini, e così ogni contadino il suo specile supplizio. Misero il mio padre sovra una catasta, lo legarono in modo che non potesse più muovere le mani nè i piedi, e spalmarono le sue piante di sale inumidito, che la nostra vecchia capra dovesse poi leccare, solleticandolo così da farlo crepare dal ridere. In un tale convulso di riso riconobbe egli il suo debito e scoperse il tesoro nascosto „.

ed uno sfortunato viaggio a Gerusalemme che finisce con un naufragio, non sarebbero punto necessarii. Se la vita robinsonesca di Simplicissimus si spegne ora nell'isola feconda ancora più placatamente, la chiusa originaria, che riconduceva l'uomo stanco del mondo nella solitudine di Spessart, da cui era uscito fanciullo, s'accordava più organicamente col tono generale dell'opera.

Per quanto umore nativo spieghi il poeta, per quanto apertamente egli metta a nudo tutte le condizioni e chiami crudamente ogni cosa col suo nome, uno spirito austero domina pur sempre il complesso di tutta l'opera. Si può figurarsi Grimmelshausen come uno di quei poeti comici e satirici che strappano al lettore una gioconda risata e rivolgono tuttavia lo sguardo sopra la loro opera e sul mondo con mesta serietà. Precisamente il poeta, che con un umore giocondo seppe raccontare la storia della " Origine del primo Dormalfuoco " e della promessa che egli fece al diavolo di astenersi da ogni mondezza, non fu certo un moralista sornione, ed egli stesso respinse risolutamente da sè le ubbie dei capi malinconici. Chi sa dipingere così, compiacesi del disegno e dei colori anche senza alcun altro fine. Ma egli fece uso del solito suo allegro stile, non proponendosi altro sotto il velo delle allegre storielle, come attesta egli stesso nella prefazione al " *Nido meraviglioso* ", che di ricordare agli uomini come essi debbano aver ognora dinanzi agli occhi in ogni loro atto, in ogni loro affare e in tutti i loro costumi la presenza di Dio.

Non solo quale una prosecuzione del ben accetto tema simpliciano, ma quale un ben ponderato riscontro alla vita di Simplex, Grimmelshausen oppose a quella del suo eroe la dettagliata e meravigliosa biografia della ingannatrice e vagabonda *Courage* e del bizzarro *Springinsfeld.*

Anche Springinsfeld fu un tempo, al pari di Simplicissimus, un gagliardo, ben provato e valoroso soldato. Ora noi lo ritroviamo qui uno sfinito ed astuto mendicante. Courage, la capitanessa di cavalleria, finisce, dopo una obbrobriosa vita di campo, qual zingara e strega sul rogo. Simplicissimus trovò ancora dopo aver molto errato, per un oscuro impulso, la via diritta della rinunzia e del pentimento. I suoi compagni finiscono invece miseramente. Ma il dono magico di Courage, il nido che rende invisibile, si trasmette ad altri. Il talismano trae il suo possessore nel peccato, lo precipita in pericolo dell'anima e del corpo; finchè egli non faccia il pio proponimento di rinunziare spontaneamente alla potenza corruttrice. Ma prima il possessore ci rende possibile colla sua invisibilità, come il " *Diable boiteux* " di Le Sage collo scoperchiare i tetti, di guardar dentro ai segreti di molte famiglie, che si intercalano nella cornice della storia dello incantesimo come una serie di novelle o almeno come spunti di motivi novellistici.

Se la satira nelle opere di Moscherosch e di Schupp porta ancora l'opinione dell'autore sulle cose fra un gran numero di citazioni invece di presentarci queste nella loro vera luce, la satira che si frammischia nei romanzi simpliciani di Grimmelshausen si è affrancata di un tale impaccio. Il poeta ci dice il suo giudizio sui fatti e provoca il nostro, mettendoceli dinanzi agli occhi con un disegno a contorni netti, così come apparvero al suo sguardo.

Quale straordinaria facoltà di osservazione e qual forza creatrice, qual vivo sentimento di poesia ci sia in tutto questo, lo mostra l'isolamento in cui noi tro-

viamo Grimmelshausen. Non occorre ora di parlare della schiera dei soliti imitatori. Ma quanto grande è la distanza che separa dagli scritti simpliciani i romanzi satirici di *Christian Weise* che ci rivelano chiaramente la influenza di Grimmelshausen! I quattro romanzi di colui che essendo rettore in Zittau scrisse più tardi tanti drami, appartengono tutti agli anni in cui egli era ancora professore di eloquenza, d'arte poetica e di politica nel ginnasio di Weissenfel (1670-78). Nei suoi scritti, che non smentiscono mai l'educatore, la favola poetica serve solo ai precetti di morale, che debbono essere offerti al mondo delicato e curioso di novità in modo dilettevole per mezzo di una forma leggiadra. " Fantasticando esso serenamente di cose piacevoli ed utili a passare il tempo, legga e ponderi senza accorgersene anche le prudenti regole per la vita ".

Fig. 9. -- Christian Weise. Da un quadro ad olio della Biblioteca civica di Zittau.

Lo spirito didascalico di Weise gli suggerì di indicare nei " Curiosi pensieri intorno ai versi tedeschi " quale loro proprio cómpito i tre vantaggi che si possono ricavare dalla poesia: ossia l'utile, il dolce e lo svago. Questa spassionatezza non gli tolse però nel tempo dei suoi studi in Lipsia di riuscire semplice e fresco di espressione nei " *Superflui pensieri della verde giovinezza* ", un'opera secondaria di poche ore, accostandosi ai canti degli studenti e delle società. Anch'egli riconosce in Opitz il maestro di tutti, ma in confronto delle stravaganze moderne senza garbo e mal connesse, egli preferisce le antiche canzoni colle loro rime, di moda ai tempi della sua vecchia nonna. È uno dei pochi, che nella seconda metà del secolo XVII non abbiano spregiato il *Volkslied.* Poesie quali per esempio " Il solito processo d'amore ", in cui non senza una grazia maliziosa viene espresso tutto lo svolgersi di una passione dal primo sguardo fino al suo estinguersi in versi di varia misura, glie ne accade di scrivere solo di rado. Scioltezza e musicalità ed una vena di umor felice non possono supplire nel lirico al difetto di un sentimento più caldo.

Anche nelle sue poesie religiose ci infastidisce l'arida freddezza. Ma se ci volgiamo dalle " *Lagrime* ", dai " *Giacinti* ", dalle " *Rose* " di Lohenstein ai

" *Pensieri superflui* ", non si può fare a meno di apprezzare la freschezza e la naturalezza di questi semplici " *Lieder* ". L'assennato senso pratico col quale Weise vuole educare i suoi scolari per la vita, non per la scuola, non si riscontra che di rado in quell'età pedantesca. Pratica della vita e modi sciolti sono la " Politica " che egli cerca di inculcare ai giovani nelle poesie e nei libri di insegnamento (" *Politischer Redner* ", 1677). Chi si vuole invece procurare piaceri e vantaggi che a lui non spettano è un " leccone politico "; i *romanzi* di Weise ci mettono in guardia dalle tristi sperienze di un tal uomo.

" *Die drei Hauptverderber* " (i tre più grandi corruttori) rappresentano alla maniera delle " Visioni " di Moscherosch, come alla corte di Mistevoi, re dei Venedi, si speri, colle polemiche religiose e colla indifferenza, cogli egoistici principii machiavellici e col seguire l'andazzo della moda, di poter rovinare la patria tedesca. All'incontro i due romanzi " *Die drei ärgsten Erznarren* " (I tre più cattivi arcimatti) e " *Die drei klügsten Leute in der ganzen Welt* " (Le tre persone più prudenti di tutto il mondo) si confanno di più colla maniera del " *Vogelnest* " simpliciano.

Siccome un testamento esige dallo erede, che faccia dipingere il suo castello dai tre pazzi più cattivi del mondo, costui deve viaggiare col suo mastro di corte per la Germania. La storia si accosta d'altronde al tipo dei racconti a cornice, poichè la clausola del testamento serve di pretesto per narrare una serie di avventure isolate, di piccole facezie. Non così semplice si svolge l'azione nelle " *Tre persone più prudenti* ". Due mariti gelosi — il motivo fu anche trattato dal Lafontaine e dall'Ariosto — vanno nel mondo per assicurarsi come la vada agli altri uomini per le corna e per trovare i tre uomini più savii. Ma le loro donne assai sospettose si mettono travestite alle calcagna dei fuggitivi e fino a quando si riconoscono da ultimo felicemente, l'una e l'altra coppia vedono ed odono molte cose istruttive intorno alla pazzia ed alla saviezza umana.

Weise sa cogliere i particolari con vivacità e con evidenza e non ha scrupoli nel rappresentare la realtà coi colori più crudi, ma ad ogni piè sospinto impartisce o per mezzo del mastro di corte oppure anche in persona propria un ammaestramento, cosicchè il lettore non può mai abbandonarsi alle cose, e le impressioni poetiche ed il profondo interesse che ci sono destati da Grimmelshausen ne restano affatto esclusi.

Appunto la " descrizione del viaggio per terra e per mare di Schelmuffsky " (1696) ci mostra come la satira, collo sparire completo della persona del poeta e col semplice racconto del protagonista senza altre giunte, possa raggiungere una più gioconda efficacia e colpire meglio la stoltezza. Con questo piccolo romanzo satirico, come pure coi suoi " *Harlekinsspielen* von der ehrlichen Frau Schlampampe zu Pliszine " (Leipzig a. d. Pleisse), lo *stud. theol.*, di poi *stud. jur.*, *Christian Reuter* mirò precisamente a quella satira personale da cui si guardarono con tanta cautela Rachel, Moscherosch, Weise. Solo il libro di viaggio e le commedie, in cui si rifece da Molière e dall'antica commedia carnovalesca, provocano, pur senza che si abbia alcuna notizia di riferimenti personali, una così viva allegria che la letteratura tedesca può a buon diritto vantarsi dello studente di Lipsia come di uno dei suoi più freschi poeti satirici.

Schelmuffsky, il viziato figliuoletto della " onorevole dama " di Schelmerode, che non voltò mai le spalle per quattordici giorni alla città natale, racconta nel tono ampol-

loso di moda di un avventuroso cavaliero, che tradisce non pertanto ad ogni piè sospinto il timido zotico ignorante, de' suoi amori e duelli e dell'accoglienza, che egli ricevette in India dal gran Mogol. Egli si vanta di essere stato pregiato dappertutto quale un valente ragazzo e di aver stretto amicizia col conte, fratello del signore. Egli racconta le cose più inverosimili, come la sua passeggiata a piedi da Amburgo a Londra, le sue corse in carrozza per Venezia, con una tranquilla sicurezza, dalla quale non riesce a smuoverlo neppure la incredulità, di cui egli fa cenno, del suo piccolo cugino sputasentenze, dello scaltro Wetterkröte.

Nella lunga serie dei romanzi fantastici spetta a Schelmuffsky il posto di onore accanto al barone di Münchhausen. L'umorismo dello studente gaio e spensierato ha qui creato un vero libro popolare con tutta la cruda freschezza delle più antiche opere destinate al popolo.

Reuter aveva dato prova di possedere uno sguardo acuto e felice di satirico allorchè abbandonò al ridicolo come un millantatore il suo triviale eroe appunto con racconti di avventure di viaggio. Dopo la fine della guerra crebbe l'interesse per le notizie di paesi lontani. Già Grimmelshausen nel sesto libro aggiunto più tardi aveva fatto viaggiare per mare il suo Simplicissimus e gli aveva fatto soffrire naufragio e prigionia, indirizzandolo poi ad un'isola deserta. Ma solo qualche decennio più tardi vennero di moda nella letteratura tedesca tali descrizioni di vita solitaria in un'isola. Fu necessario anche qui uno stimolo che venisse dall'estero.

Nel 1719 l'inglese Daniel Defoe aveva tratto argomento di un suo romanzo dai casi avventurosi del marinaio Alessandro Selkirk nell'isola del mare del Sud, Juan Fernandez, e lo aveva intitolato: " La vita e le strane e straordinarie avventure di *Robinson Crusoè*, narrate da sè stesso ". Il libro ottenne subito un grandissimo successo. Alla traduzione si unirono in Germania fino al settantesimo anno del secolo XVIII sempre più frequenti le imitazioni di carattere più diverso. Solo dal rifacimento di Gioachino Enrico Campe (1779) il " Robinson per i giovanetti " assunse il carattere di un dilettevole libro pedagogico per i bambini. Ma già parecchie delle prime robinsonate effettuavano in parte l'idea di Rousseau, da cui si lasciò guidare il Campe, di rappresentare uno stato " in cui tutti i bisogni naturali degli uomini si mostrassero d'una maniera sensibile allo spirito del bambino e dove i mezzi per provvedere a tali bisogni si sviluppassero a poco a poco colla stessa evidenza ".

Già prima di Defoe apparvero più di una volta temi attraenti di descrizione i principii della civiltà umana, l'origine della società, le laboriose invenzioni che si operarono da secoli delle macchine e dei congegni più semplici mercè il lavoro e la intelligenza d'uno o di parecchi uomini, affrancatisi dal suolo dell'antica civiltà. Questo tema si può ritrovare persino nella letteratura araba. Ridonda però a grande onore degli autori delle robinsonate tedesche il potersi rintracciare in essi una concezione filosofica. E sono sempre più scarsi quelli che si lasciano guidare dal tedio dell'Europa e da un sentimento idillico della natura. L'invecchiato Simplicissimus di Grimmelshausen acquistò nella sua vita ricca di casi una esperienza così grande del mondo che non può più indursi a ritornare fra il suo caro prossimo dalla sua isola solitaria. Ma del resto il motto di Ewald von Kleistische " Un vero uomo deve starsene lunge dagli uomini " non risponde

affatto al sentimento degli autori e neppure dei lettori delle Robinsonate. La separazione dalla comunità borghese e ancora più da quella ecclesiastica viene sentita come una disgrazia. I varii Robinson maschili e femminili, poichè in questa schiera entrano anche i giovani Robinson e le Robinsonine, non possono reggere alla solitudine neppure nei luoghi più idillici.

Il motivo dell'isola si lascia frattanto sempre più da parte, e in luogo dell'isola compare già la forzata dimora lontano dalla patria, per lo più nella prigionia turca. Si dà così tanto più peso ai destini avventurosi o nelle robinsonate di genere più serio alle notizie geografiche ed etnografiche. Accade pertanto che il ragguaglio delle missioni dal Congo nella Etiopia sia fornito per eccitare la curiosità dei lettori col nuovo titolo " *Der Geistliche Robinson* „ (1723) (Il Robinson spirituale). Il ridestato interesse geografico cercò, secondo la misura delle cognizioni di quel tempo, una dilettevole istruzione, condita d'interesse, nelle robinsonate come in sulla fine del secolo XIX, collo straordinario progresso delle cognizioni scientifiche e dei mezzi tecnici, nei viaggi di Jules Verne o di Kurt Lasswitz.

D'altro lato ogni parte della terra avrà presto il suo proprio Robinson. La robinsonata penetra anche nell'Austria esclusa così rigorosamente dal mercato dei libri tedeschi-protestanti, sicchè comparvero un Robinson boemo e dell'Austria superiore. uno stiriano, uno viennese accanto ad un " Robinson magiaro „. È cosa naturale che circolassero allora nello impero i Robinson italiani ed olandesi, svevi, turingi, sassoni, palatini. Una gran parte di queste robinsonate sono semplici romanzi di avventurieri, che col primitivo modello inglese non hanno più alcun legame fuorchè il nome di moda.

La più importante di tutte le robinsonate tedesche ci si offre nei quattro volumi dell' " *Isola Felsenburg* „, pubblicata fra il 1731 ed il 1743 da Johann Gottfried Schnabel sotto il nome di Gisander e che Ludwig Tieck ritenne degna nel 1827 di un rimodernamento, poichè già in precedenza poeti romantici come Arnim avevano di nuovo tratto fuori parecchie cose da quell'enorme racconto. In Stolberg sull'Harz lo Schnabel, dopo aver partecipato nel quartier generale del Principe Eugenio alle sue spedizioni militari nei Paesi Bassi, pubblicò nel 1730 un giornale, la " raccolta stolberghese delle più recenti e più interessanti storie del mondo „. Ma nessuna altra opera come l' " *Isola Felsenburg* „, ed anche questa solo nelle due prime parti, lasciò durevole testimonianza del valore letterario di Schnabel.

Schnabel induce i singoli membri della colonia di Felsenburg, ritrovatisi insieme da diversissime condizioni sociali, a raccontare i loro meravigliosi destini nell'antica patria. Di questo modo egli collega la descrizione novellistica dei costumi tedeschi colla robinsonata. La cornice del racconto è così pienamente sbozzata. Albertus Julius, nativo di Sassonia, viene sbattuto da un naufragio col suo signore e colla sua giovane moglie sovra l'isola di Felsenburg, che appare dall'esterno inaccessibile, ma bellissima nell'interno, e diventa ora qui il capo-stipite di una forte e fiorente generazione. Coll'arrivo di operai tedeschi e di un predicatore luterano cresce una comunità bene ordinata, che riesce a difendere la sua indipendenza anche dalla cupidigia olandese. Del pari che per la realistica descrizione dei destini dei singoli individui, così riesce lo Schnabel a cogliere il tono giusto per rappresentarci lo idillio e la pia vita coniu-

gale della prima coppia. Non vi mancano le solite apparizioni di spiriti e gli edificanti sermoncini morali. Non pertanto lo ingegnoso e dotto scrittore possedeva un vivo sentimento della natura ed una sicura conoscenza del problema sociale che si contiene nella materia del Robinson.

Colla descrizione della vita felice della comunità di Felsenburg, dove non c'è posto nè per le questioni religiose nè per una divisione sociale di classi, nè per il lusso nè per la indigenza, porta anche Schnabel un contributo allo scelto manipolo dei *romanzi politici*. Fino dal 1626 Opitz aveva dato una traduzione della "*Argenis*" latina (1621) di Johannes Barclay, uno scozzese naturalizzato in Francia, in cui si descrivono sotto un velo trasparente le condizioni della Francia dilaniata dalle fazioni ai tempi degli ultimi Valois. Ma solo presso la fine del secolo, nel 1699, colla descrizione del ben ordinato reame di Ophir "da molti cercato ma non trovato", la letteratura tedesca portò per la prima volta un seriissimo ed originale contributo a quei tentativi poetico-filosofici di abbozzo d'uno stato ideale, della "*Schlaraffia politica*", che si stendono dalla "Repubblica" di Platone, attraverso la "Città del Sole" di Campanella e la "Utopia" di Tommaso Moro, fino ad "Uno sguardo all'anno duemila" di Bellamy. Da quando diventò nota l'"*Argenis*" non mancarono di farsi delle aggiunte ai romanzeschi "specchi dei principi", composti più tardi da Haller e Wieland. Per quanto sbraiti il romanzo politico contro la vita delle corti e la "scuola di corte", l'elemento cortigiano-politico si radicò tuttavia nel *romanzo eroico-galante*.

Si pubblicò a parte la chiave del famoso capolavoro di Madeleine de Scudéry, dei dieci volumi del suo "*Artamène ou le grand Cyrus*" (1649-53) come pure della "*Argenis*" di Barclay. Noi apprendiamo di qui che sotto gli antichi eroi persiani si nascondono i corifei politici e sociali dei giorni della Fronda. Il re Ciro è il gran Condé, Terpandro il poeta Malherbe, Arthénice la signora dell'Hôtel Rambouillet, che fu a capo di una determinata scuola letteraria. Così i romanzi svolgentisi nel grigiore dell'antichità o nei paesi lontani di Oriente si misero in rapporto coll'ambiente contemporaneo. La grazia del costume del romanzo storico si unì colla curiosità, che destava un passato recentissimo coi suoi rappresentanti ancora vivi. Certo solo la minor parte dei romanzi eroicogalanti potè così chiamare in suo aiuto lo elemento politico del romanzo di stato, ma tale unione assai usata si manifestò anche nei romanzi tedeschi. Eziandio il principesco romanziere di Braunschweig unì alla sua "Ottavia romana" una chiave in sulla maniera di quella che si aggiunse al "Gran Ciro".

Secondo il rango, la precedenza tocca al *Duca Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg*. Egli che per merito delle sue "ottime *inventiones*" e della sua "piacevole eloquenza tedesca" fu festeggiato quale il "*Siegprangende*" (Il trionfante) nella "Fruchtbringende Gesellschaft", acquistò nuovo titolo di gloria a quell'alloro poetico dei Guelfi brunsowicesi, che per la prima volta era stato guadagnato da Enrico Giulio (cfr. vol. I, pag. 361).

Coi cinque volumi della sua *Durchlauchtige Syrerin Aramena* (1678) (La serenissima Aramena di Siria) e colle sei parti della sua "Ottavia romana" compiuta dopo una lunga preparazione, il dotto allievo di Schottelius indulse al gusto dei lettori

educati alla moda. Nel suo “ Principesco arpeggiamento davidico „ aveva egli già prima fornito agli innarii protestanti alcuni canti di bella forma. La pastorelleria galante nell'età patriarcale della Siria come il rifacimento della storia imperiale romana corrispondevano alle predilezioni sue e a quelle dei suoi contemporanei. Nella “ Storia della principessa Solane „, uno degli innumerevoli episodii della “ Ottavia „, si cela la storia del conte Königsmark, la cui attrattiva ci vien pure provata dai tentativi di dramatizzarla che ne fecero ancora Schiller ed Heyse. La reale conoscenza del mondo dell'eminente autore, amante del fasto ed energico, una fedele imitazione in miniatura del Re Sole di Versailles, conferisce ai suoi romanzi parecchie prerogative su quelli degli scrittori contemporanei di professione. Dovette aver valore per i suoi contemporanei l'imparare a conoscere le opinioni espresse da un loro principe così abile e così assennato. Ma non per questo si avvantaggia la pesante e prolissa struttura dei suoi componimenti pseudostorici.

Fig. 10. — Anton Ulrich, duca di Braunschweig-Lüneburg. Dal rame di E. Chr. Heiss (1660-1731) nella K. K. Hofbibliothek di Vienna.

Non si può far gran caso di tutta questa produzione di romanzi eroico-galanti del secolo XVII, di queste “ impazzite enciclopedie „, come furono chiamate da Eichendorff a cagione del loro ammucchiamento di tutto il sapere possibile e specialmente storico nella cornice di leziose storie d'amore. Con tutto ciò le tendenze letterarie di una cerchia più vasta di popolo si manifestano evidenti nel carattere della preferita letteratura amena. Il romanzo, secondo la sentenza di Augusto Guglielmo Schlegel, è il punto, in cui la letteratura coincide più direttamente colla vita sociale. Il romanzo eroico-galante continuò ad esercitare la sua influenza per tutto il secolo XVIII. Ancora in Wieland ne ritroviamo le ultime leggere vibrazioni. Se i critici del romanzo storico negli ultimi tre decenni del secolo XIX vollero in esso ravvisare una risurrezione dell'antico romanzo pseudoistorico, mutato in conformità dei tempi, non si deve perciò in ogni caso pensare ad un influsso dei romanzieri antichi sovra i moderni.

Ma anche sotto un altro punto di vista il romanzo eroico-galante venuto di moda nel secolo XVII può esigere una particolare considerazione da parte della storia letteraria. Attraverso tutti i secoli si palesa la dipendenza della letteratura narrativa tedesca dai modelli francesi. L'epica cortigiana medio-alto-tedesca, al pari del romanzo prosastico, che ci appare nel trapasso dal secolo XIV al XV, sono rifacimenti di esemplari francesi. Ad essi si riannoda la fioritura dei romanzi di Amadigi, provenienti dalla Francia. La seconda metà del secolo XVII ed il

principio del XVIII straboccano delle imitazioni dei racconti di Gomberville, Calprenède, Scudéry, cioè dei romanzi eroico-galanti. Nel corso del secolo XVIII acquista l'egemonia il romanzo inglese per poi cederla di nuovo nel terzo decennio del secolo decimonono al romanzo francese. Così il romanzo eroico-galante di Zesen, Bucholtz, Anton Ulrich ci appare quale un anello della lunga catena che collega la letteratura narrativa tedesca agli esemplari francesi.

Noi dobbiamo essere grati, se mai egli ne possa meritar grazia, a *Philipp von Zesen* dell'avere introdotto nella letteratura tedesca la nuova arte narrativa francese. Noi l'abbiamo già imparato a conoscere col nome di " *Wohlsetzende* " e " *Färtige* " quale fondatore di una accademia linguistica e quale un purista, tra i membri della " *Fruchtbringende Gesellschaft* ". Ma anche la sua propria attività letteraria fu molteplice e vasta. Il suo libro politico sopra la repubblica dei Baesi Bassi (" *Niederländischer Leue* ") e la " Storia della città di Amsterdam " sono il frutto della sua lunga e ripetuta dimora in Olanda, che diventò per lui, prima che posasse da ultimo in Amburgo, una seconda patria. Egli compone opere storiche e compila da varie descrizioni di paesi e di viaggi una " dettagliata descrizione dell'Africa " (1670), pubblica libri di preghiere per il bel sesso e traduce un manuale francese sull'arte della guerra. Egli era appunto un letterato di professione, che doveva guadagnarsi il pane colle sue scritture, mentre tutti gli altri poeti del secolo XVII avevano le loro fisse occupazioni borghesi e la loro attività letteraria si esplicava perciò solo nelle ore di ritaglio.

Questa sua posizione, che si potrebbe chiamare moderna in rapporto alla vita letteraria del secolo XVII, contribuì di certo assai ai contrasti ed alle polemiche in cui più di ogni altro Zesen incorse coi suoi fratelli d'arte. Ma egli non potè associarsi alla universale ammirazione per Opitz in quella misura che si pretendeva. Scrisse anch'egli delle arti poetiche e diede la preferenza nelle sue poesie (" *Frühlingslust* ", 1642: " *Dichterisches Rosen- und Lilienthal* ", 1660) al dattilo ed alla varietà metrica. Egli amò gli effetti sonori secondo la maniera dei norimberghesi, ma i suoi " *Lieder* " non mancano di un vero elemento musicale. Non è mai profondo, ma sa esprimersi ora gravemente ed ora giocondamente. Nella pietà e nell'amore il lirico si esprime abilmente e piacevolmente.

Dopo un infelice tentativo nella poesia pastorale del 1645, fece le sue prove nel romanzo con una sua " *Adriatische Rosemund* " e colla traduzione del " Serenissimo Pascià Ibrahim " di Scudéry. Acclimatando così il romanzo francese di moda, forniva egli nello stesso tempo al quindicenne Lohenstein la materia per la sua prima tragedia, così come doveva poi dargli stimolo a comporre più tardi la " Sofonisba " col suo successivo romanzo originale " La Sofonisba africana ". Coll' " *Assenat* " e colla " *Storia eroica ed amorosa di Sansone* " (1679) lo Zesen continuò con gran plauso la schiera così iniziata dei suoi romanzi. I temi biblici — " Assenat " forma un riscontro al rifacimento arabo-persiano della leggenda di Giuseppe nel " Jussuff e Suleicha " — dovevano rendere accetti questi romanzi, composti in agile forma, ai lettori molto versati nella bibbia. Per quanto il poeta si vanti di aver messo a profitto le " Antichità giudaiche ", non è meno vero che molto creò di sua invenzione.

Questi romanzi si proponevano anche lo scopo di ammaestrare. Se la maggior parte di essi non furono corredati di note erudite e di citazioni latine, come ritenne utile di fare Lohenstein per le sue tragedie, ciò nonostante i sermoni dottrinali, le disquisizioni storiche e le descrizioni appartengono alle parti sostanziali di questi romanzi non meno che l'analisi dei sentimenti amorosi in lunghissimi ed eleganti discorsi. Nella " Assenat " si descrivono gli edifizi meravigliosi della valle del Nilo con una esattezza pedantesca ed uno sfoggio di termini tecnici, che si potrebbe quasi parlare di un Eber del secolo XVII.

L'ingegnoso poligrafo *Eberhard Werner Happel* di Assia (1647 fino a 1690), che avrà appartenuto in Amburgo al cenacolo di Zesen, compose tre romanzi, in cui la descrizione geografico-politica di una delle tre antiche parti del mondo costituisce l'argomento principale di ciascuno. In una serie di altri romanzi, precorrendo Gregorio Samarow, trattò la storia del suo tempo. E ponendosi sulle orme di Weise, descrisse nel " *Romanzo accademico* " la vita degli studenti a titolo di insegnamento e di ammonizione.

Accanto a Zesen ed al duca ci appaiono Bucholtz, Ziegler e Lohenstein quali i più cospicui ed i più influenti autori di romanzi alla moda. Si contrappongono ad essi con un distacco netto il romanzo di costumi simpliciani di stile popolare e quello di avventure robinsonesche, tenuti in così poca stima dai circoli letterarii autorevoli.

Andreas Heinrich Bucholtz, sovraintendente brunsowichese, scrisse due vasti romanzi. formicolanti di personaggi: " La meravigliosa storia del gran principe tedesco cristiano Ercole e della regale signorina boema Valiska " (1660; nuove edizioni si resero necessarie nel 1666, 1676, 1693, 1728, 1744) e la " piacevole storia meravigliosa dei reali principi cristiani Herkuliskus ed Herkuladisla " (1665) per opporre un antitodo alla diabolica arte degli osceni libri di Amadis.

Non solo il sentimento mondano ma pur quello religioso deve essere confortato mercè gli insegnamenti cristiani intercalati nel racconto. Anche le più spregevoli figure di uomo e di donna, che non mancano di contrapporsi ai virtuosi, si presentano solo con onesti discorsi. Buchholtz stesso stimò opportuno di premettere a' suoi romanzi un sommario ed un indice delle persone. Ma nonostante questo aiuto ci troviamo quasi sperduti tra la massa confusa dei rapimenti che sempre si ripetono e delle scaramuccie con masnadieri, dei travestimenti e dei duelli, delle battaglie e dei tentativi di proselitismo. Noi siamo trasportati dalle spedizioni in Svezia alla celebrazione dei giuochi olimpici, dalla Roma dello imperatore Alessandro Severo a Tiro ed a Praga. I Persiani ed i Franchi misurano in campo le loro forze e si avvicinano intanto per dar battaglia Parti, Vandali, Frisoni e Pannonii. Spettri e diavoli aiutano il pio poeta ad aumentare la confusione. I traditori sono passati a filo di lancia ed i masnadieri messi in croce. La virtù trova il suo dovuto compenso. Bucholtz usa ed abusa inoltre dello espediente classico del romanzo greco di separare i fidanzati col farli rapire da briganti di terra e di mare ed esporli quindi ad ogni sorta di pericoli. Il commovente motivo delle antiche saghe dell'amicizia gli serve col vincolo amichevole del principe tedesco Ercole e del figlio del re di Boemia Ladisla, che non si spezza neppure colla conversione di Ercole e col rimaner fedele al paganesimo di Ladisla, solo ad accrescere la mancanza di ogni disegno in tutto il romanzo ed a raddoppiarne le avventure.

E tuttavia i romanzi di Bucholtz esercitarono un grandissimo influsso. La giovinetta di Klettenberg, la " bella anima „ di Goethe, racconta ancora che " il tedesco Ercole cristiano „ fu il libro prediletto dei suoi giovani anni. " La pia storia d'amore era tutta di mio gusto „. Solo le persecuzioni dei cristiani nella " Ottavia romana „ del duca Antonio Ulrico conservarono ancora il loro pregio di fronte alla Valiska pregante con tanto zelo in tutti i pericoli.

L' " *Asiatische Banise oder blutiges doch mutiges Pegu* „ di *Heinrich Anshelm von Ziegler*, edito nel 1688 e ristampato ancora nel 1766 in una decima edizione, trovò grazia per il suo tema drammatico anche nella scuola di Gottsched: anzi il crudele usurpatore Chaumigrem, a cui il valoroso principe Balakia von Ava rapisce mettendosi a gravissimo rischio la celeste beltà di Banisa, fu un personaggio principale anche nel teatro delle marionette di Goethe ragazzo. " La verità storica di Ziegler velata del mantello di un eroe e di una storia d'amore „, cui servirono di reale fondamento rivoluzioni politiche nell'interno dell'India, ha il vantaggio, in confronto dei farraginosi romanzi del duca e del sovraintendente di Braunschweig, di un'azione semplice e serrata. I caratteri sono disegnati con toni crudi, ma perciò più spiccati, e lo stile dell'opera è molto migliore di quanto non lasci presupporre l'enfasi ridicola dei periodi della introduzione:

> " Fulmini, tuoni e grandine, vindici strumenti della giustizia celeste, sconquassino la magnificenza delle tue torri rivestite d'oro, e la vendetta degli Dei, rovini tutti i proprietarii della città che favorirono la rovina della casa reale o che non l'hanno impedita con tutti i mezzi, anche collo spargimento del proprio sangue. Se gli Dei lo volessero, potrebbero i miei occhi diventare nubi pregne di tuoni e queste mie lagrime un terribile diluvio. Io volli con cento clave, come un fuoco artificiale di legittima collera, colpire il cuore del maledetto sanguinario e aver la sicurezza di non fallire il colpo „.

Naturalmente lo stile marinista, che domina nella lirica e nelle lettere eroiche del pari che nel drama degli slesiani, si manifesta anche nei romanzi d'arte. Ma dello stesso *Casper von Lohenstein*, che già dopo pochi decennii veniva indicato quale il principale rappresentante di questo stile enfatico ed affettato, si vantava nelle epistole letterarie berlinesi di Mendelssohn, che in molti passi della sua " ingegnosa storia di politica, d'amore e di eroismi, *Arminius e Thussnelda* „ (1689 e 1731) si potessero trovare una serrata concisione, un rotondo periodare ed una eloquenza " che confinava col sublime „. E questa lode rinnovata anche da Eichendorff non è immeritata. Non si può solo applicare la lode di serrata concisione alla trama del farraginoso romanzo, che Lohenstein stesso non potè condurre a termine. Infatti l'opera non deve essere tenuta " in conto di una semplice visione o di un cosiddetto romanzo „, giacchè sotto il miele delle descrizioni d'amore doveva iniziare alle arti ed alla politica, ingenerando lo schifo dei libri inutili anche negli animi teneri.

Lohenstein riuscì ad associare nel suo lavoro con maggior abilità di Bucholtz l'elemento fantastico con quello scientifico. E riuscì a contemperarli con tanta accortezza che quando Wieland trascelse per il suo poema " Hermann „ dal romanzo di Lohenstein l'episodio della figlia di Melo, duca dei Sicambri, tratta

a morte dalla libidine di Varo, ritenne storicamente vera in ogni sua parte la favola inventata da Lohenstein.

L'elemento nazionale, che penetrò nella letteratura collegandosi indissolubilmente colla favola di Arminio già fino da Hutten e che fino ad oggi si conservò in tutti i componimenti riferentisi all'eroe di Teutoburgo, non fu trascurato neppure da Lohenstein. Anzi la tendenza patriottica lo trasse così lontano da assegnare ai tedeschi nella storia universale una parte che loro non compete certamente in tale misura. Coll'aiuto di racconti e di profezie riuscì ad incorporare nel romanzo tutta la storia romana e tedesca fino a' suoi giorni. Ma in questa esaltazione per sè stesso lodevole del germanesimo si cominciò appunto a sentire il crudo contrasto in cui si trova con ogni naturalezza e popolarità questa pedantesca, impettita e laboriosa poesia d'arte. Per quanto possa ancora mostrarsi in casi particolari qualche buona qualità sotto questo ammasso di coltura eterogenea, tutta la letteratura tedesca, quale rispecchia in sulla fine del secolo XVII la imbozzacchita anima popolare, viene caratterizzata benissimo dal giudizio di Goethe in sul principio del settimo libro di " Poesia e verità ":

" La Germania, infestata così lungo tempo da popoli stranieri, invasa da altre nazioni, obbligata a ricorrere a lingue straniere per le discussioni erudite e diplomatiche, non poteva coltivare la propria. Essa si trovò costretta ad accettare una grande quantità di vocaboli esotici, necessarii e superflui, per esprimere nuovi concetti e si sentì pure obbligata a servirsi di termini e di modi stranieri per cose già conosciute. Il Tedesco, inselvatichito da quasi due secoli in una situazione sfortunata e tumultuaria, si recò a scuola dai Francesi per imparare le belle maniere e dai Romani per esprimersi degnamente. Ma ciò si doveva fare nella lingua patria, poichè l'uso diretto di quegli idiomi e la loro semigermanizzazione ne rendevano ridicoli tanto il linguaggio di società che quello degli affari. Inoltre si adottavano senza ritegno le espressioni figurate delle lingue meridionali e se ne faceva l'uso più smodato. Si trasferiva ai letterati delle nostre piccole città la nobile dignità di cittadini romani, uguali a principi, e non si era in nessun luogo a suo posto, ed in casa propria ancor meno che altrove ".

E non si aveva neppure il sentimento della propria deficienza. Anzi, al contrario, si credeva di essere splendidamente arrivati a mettersi alla pari degli stranieri colle traduzioni e colle imitazioni, come affermava solennemente con suo grande compiacimento Daniel Georg Morhof, professore di Kiel e polistore, il 1682, nel suo " *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen* ", la prima storia letteraria in lingua tedesca. Grande fu quindi la indignazione, allorchè il gesuita francese Dominique Bouhours (1671) nel suo libro " *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* " nel capitolo del " *bel esprit* " impartiva " ai poveri tedeschi un'amara lezione ", affermando che un bello spirito tedesco o russo, se mai se ne potessero dare al mondo, costituirebbe un caso singolare, di cui non si potrebbe abbastanza meravigliare. Il " bello spirito " non si potrebbe confare colla rozza natura e coi pesanti corpi dei popoli nordici, anzi un tedesco geniale dovrebbe guardarsi come un miracolo.

Lo sdegno sovra questo giudizio non era ancora svanito allorchè nel 1740 dalle lettere francesi-tedesche di due francesi viventi in Brunsovico partiva la

ironica sfida che si sapesse indicare nel Parnaso tedesco un " *esprit créateur* ", cioè un solo poeta, che non già sfigurando i migliori poeti francesi, inglesi, italiani, ma rifacendosi dalle proprie forze avesse creato un'opera veramente famosa e degna di gloria. Persino il giovane Klopstock in Schulpforta si accese per questa nuova provocazione non meno dei vecchi letterati. Leibnitz e Gottsched si erano adirati per il giudizio poco benevolo del *bel esprit.* Ma il peggio di questo scherno si era appunto che i Tedeschi, come anche Klopstock stesso dovette ammettere, non potevano di fatto mostrare nè in sulla fine del secolo XVII e neppure nel 1740 l'opera originale d'un poeta di genio per cui potessero aver diritto a pretendere lode dagli stranieri. Solo verso la metà del secolo XVIII si determinò quella trasformazione, che si era preparata lentamente ed in silenzio ma che progrediva con certo passo.

---

3. Il risveglio di una nuova vita intellettuale. La fine del Marinismo e gli inizii dello influsso inglese.

Alla situazione politica della Germania in sul principio del secolo XVIII si addiceva ancora assai bene la descrizione che l'illuminato difensore del diritto naturale, *Samuel Pufendorf* (1632-94), mise in bocca del suo Severinus di Monzambano nella famosa " notizia fondamentale dello stato del sacro impero romano della nazione tedesca ", quale risultava dalla pace di Westfalia (1667): " La Germania è un corpo irregolare, quale non se ne potrebbe trovare un altro in Europa ". " La negligente leggerezza di parecchi imperatori, l'ambizione dei principi, le seduzioni dei preti, le lotte di classe e quindi il sorgere di guerre intestine ridussero l'impero in tale stato, che non lo si può più dire un " *regnum limitatum* ", sebbene il suo assetto esteriore ne offra ancora alcuni segni caratteristici ". Lo impero non è più che un organismo diviso, una cosa di mezzo fra il regno e la confederazione. Questo sistema di organismi sociali disugualmente uniti deve offrire del continuo occasione a scompigli intestini. " E come si può assai facilmente far rotolare una pietra dalla sommità del monte, ma non si può riportarla senza fatica sulla cima, così anche la Germania non può venir di nuovo riformata e regolata senza gran perturbazione e generale confusione ".

Di una tale riforma non si dava frattanto alcun indizio, sebbene il sassone Bogislaus Philipp Chemnitz, che si nascondeva sotto il nome di Hippolithus a Lapide, accusasse fino dal 1640 in un foglietto volante sullo stato dell'impero tedesco la casa degli Absburgo quale il nemico capitale della nazione tedesca e ne invocasse la distruzione per la salvezza della Germania. Ma " nella casa che minacciava da un pezzo rovina, abitava, come Schiller potè vantare in sulla fine del secolo XVIII, " una stirpe anela ". Appunto lo stesso Pufendorf, l'acuto critico della costituzione del regno, ci mostrava come fosse chiamata a cooperare indipendentemente in una cerchia più estesa ai cómpiti della vita intellettuale europea, cui i Tedeschi avevano dischiuso nuove vie col movimento religioso del secolo

decimosesto. Il professore Heidelberghese seppe rielaborare le idee dell'olandese Hugo Grotius e dello inglese Hobbes sul diritto e sullo stato in un proprio vasto sistema di diritto naturale e popolare. Egli dedicò al grande principe elettore, che lo aveva fatto venire dalla Svezia a Berlino, lo scritto, in cui difese il diritto individuale alla libertà di coscienza e nello stesso tempo i diritti dello Stato rispetto alle associazioni religiose.

Sotto la poderosa influenza del diritto naturale di Pufendorf sorsero nel giovane *Christian Thomasius* (1655-1728) i primi dubbi sulla rigida ortodossia luterana, che dominava ancora rispettata nella sua città natale di Lipsia. Allorchè egli, dopo un viaggio in Olanda nel 1684, fu nominato professore di giurisprudenza in Lipsia, imprese non solo la lotta per le dottrine sul diritto naturale di Pufendorf, ma anche per l'illuminismo. Per quanto Thomasius si discosti in parecchi punti, sopratutto nella sua posizione di fronte al pietismo, dalla più tarda schiera degli illuministi, è tuttavia la prima sentinella avanzata dell'*illuminismo.* Sebbene Schiller trovasse ancora assai pedantesco il metodo col quale Thomasius mosse guerra alla pedanteria del suo tempo, non pertanto egli esalta lo spettacolo dello sviticchiarsi di quest'uomo di ingegno e di azione da questo pedantismo, mostrandosi di fronte ai suoi contemporanei un filosofo, anzi uno spirito geniale.

Fig. 11. — Christian Thomasius. Dal rame di M. Berningroth (1670-1733).

Egli seppe inquietare i suoi pedanteschi nemici accademici di Lipsia rinnovando del continuo i suoi assalti. I sei anni del suo insegnamento lipsiense sono pieni di lotte, senza che venisse fatto agli avversari dominanti di far tacere l'incomodo novatore. Thomasius non fu certamente il primo che ardisse di tenere delle prolusioni accademiche in tedesco ed invitasse ad assistervi con un programma tedesco, profanando così la tavola nera degli avvisi universitarii. Ma a lui fu riservato di conquistare per la prima volta diritto di fissa cittadinanza alla lingua tedesca nello insegnamento universitario col suo “ Discorso sulla maniera di imitare i Francesi „ (1687). La lezione che si apriva con questo discorso trattava d'uno dei molti libri del profondo filosofo popolare spagnuolo Baltasar Gracian (1601-58), cioè delle “ Regole fondamentali per vivere una vita ragionevole, prudente e cortese „. Gli scritti del gesuita spagnuolo pratico del mondo e spregiudicato furono anche in altri casi diligentemente consultati da Thomasius ed esercitarono d'altra parte un'importante influenza su tutta la letteratura dei “ Politici „ tedeschi, di cui Christian Weise si può ritenere il rappresentante principale nel romanzo.

La imitazione dei Francesi, consigliata da Thomasius, non deve rendere loro servi i Tedeschi, ma, al contrario, educarli alla originalità. Così dovrebbero essi appunto imparare da quelli a fare grande stima della lingua materna, invece di ritenere la lingua latina il maggior ornamento di un uomo colto. Per quanto le lingue siano ornamento di un uomo colto, non resero per se stesse dotto alcun uomo. I Tedeschi debbono cercare di far progredire la lingua tedesca nell'esposizione delle dottrine filosofiche e delle altre discipline.

Una nuova impresa di Thomasius doveva servire per educare una cerchia più ampia del pubblico tedesco alla finezza del gusto ed alla saggezza della vita. Negli anni 1688 e 1689 pubblicò la prima rivista mensile tedesca: “*Scherz- und ernsthafte, vernünftige und einfältige Gedanken über allerhand lustige und nützliche Bücher und Fragen*„ (Pensieri scherzosi e serii, ragionevoli e semplici sovra libri e questioni d'ogni sorta piacevoli ed utili). Nel 1682 il professore Ottone Mencke di Lipsia aveva in sul modello del “*Journal des savans*„ di Parigi fondata la prima rivista di critica scientifica in Germania, gli “*Acta eruditorum*„ (comparsi fino al 1782 in 117 volumi), scritti naturalmente in latino.

Al primo giornale letterario tedesco di amena lettura ben si addice quel rimprovero di Schiller che Thomasius indicesse guerra al pedantismo, prima di essersi affrancato egli stesso dalla pedanteria. Ma molte delle posteriori riviste ebdomadarie morali ebbero lo stesso difetto senza il merito di questo primo ardimento giornalistico. In dialoghi e ragguagli Thomasius sostiene qui una lotta che si può ben caratterizzare quale una lotta in favore dello illuminismo contro la piccineria ortodossa. la filosofia scolastica ed il vuoto formulario giuridico. Eziandio la nuova poesia tedesca vi è presa di quando in quando in considerazione, anche se il giudizio estetico di Thomasius non poggi come il suo giudizio filosofico molto al disopra di quello dei suoi contemporanei. Ma grazie a questa impresa giornalistica, un pubblico più numeroso ebbe per la prima volta sentore delle nuove correnti intellettuali. “Se la coltura „, dice una frase di Thomasius. “si considera un'arte riservata, la verità non potrà mai spandere ampiamente i suoi rami „. Avendo egli abbattuto le barriere della coltura latina ed invitato l'intiera nazione a partecipare delle nuove concezioni, libere di ogni pregiudizio, servì nella sua rivista alla verità da lui riconosciuta ed alla redenzione spirituale.

Mentre in Lipsia si pensava sul serio di togliere l'insegnamento al pericoloso novatore, egli riuscì a procurarsi in Berlino il permesso di tener un corso in Halle. Il suo nome dovette attirare da principio gli studenti, ma dopo quattro anni egli poteva considerare la fondazione della Università di Halle (1694) come una conseguenza della sua attività pedagogica, e nel 1709 ebbe la soddisfazione di poter rifiutare l'invito che gli si faceva di ritornare a Lipsia.

Le correnti dello illuminismo e del *pietismo*, che avrebbero poi dovuto disunirsi a distanza di pochi anni, contribuirono di conserva alla fondazione ed al rapido fiorire della nuova università prussiana di Halle. Fino dal 1692 il pietismo fu rappresentato in Halle da August Hermann Francke (nato nel 1663 in

Lubecca, morto nel 1727 in Halle), il fondatore del benefico orfanotrofio hallesiano. L'ostilità spiegata dai sostenitori del rigido formulario di concordia, per cui Thomasius e Francke ebbero a soffrire in Lipsia, doveva riunirli ambedue, e Thomasius si mostra interamente dominato per alcuni anni dalla corrente pietistica. Ma l'alleato contro la ortodossia avida di persecuzione si mostrò assai presto in Halle animato da sentimenti in fondo ancora più ostili verso la filosofia illuminista di Thomasius e dei suoi seguaci che non verso l'antico avversario comune.

Come è naturale che nella Chiesa dominante il dogma e le cerimonie del culto esteriore finiscano col sembrare a poco a poco la cosa più importante della religione e siano per tal rispetto difese, non è anche meno fondato nell'umana natura che gli animi più ardenti e gli spiriti più fantasiosi non si sentano appagati nei loro slanci da questa Chiesa ufficiale. L'accesa fantasia religiosa conduce. come abbiamo osservato a proposito di Jacob Böhme ed Angelus Silesius, al misticismo. Le necessità della imaginazione e del sentimento conducono al contrasto colle forme usate del culto che si irrigidirono o che paiono irrigidite al fanatico e quindi a discostarsene. Coloro che così la pensano si raccolgono insieme in una comunità di dissidenti per trovare di propria iniziativa una via più sicura e più vicina per la salvezza dell'anima. Ora la Chiesa luterana nel corso del secolo XVII aveva fatto della dogmatica e della polemica con essa strettamente unita il contenuto principale del servizio divino, anzi della religione stessa. La Chiesa ufficiale non si occupava punto di eccitare la pietà, il sentimento della comunione dell'individuo colla divinità non già colla ortodossia dogmaticamente costituita, bensì colla illuminazione interiore.

A tale scopo mirò Filippo Giacomo Spener di Rappoltsweiler nell'Alsazia superiore (1635 fino al 1705), istituendo nella propria casa adunanze particolari col titolo di *Collegi di pietà*, in cui colla lettura della bibbia e col reciproco esortarsi ad una pietà operosa potè maturarsi un miglioramento della vera Chiesa evangelica. Il ridestarsi del sentimento religioso nel seno delle famiglie, quale aveva avuto di mira e sul quale aveva influito sul principio del secolo XVII il pio luterano Johann Arndt col suo popolarissimo libro di edificazione: “ I quattro libri del vero cristianesimo „, doveva essere ora sistematicamente favorito da questi esercizi di devozione di uomini animati dallo stesso pensiero, fra i quali da principio potè introdursi libero e indipendente l'elemento laico. Il pio anelito non soddisfatto dalla Chiesa ufficiale doveva trovare il suo appagamento per questa via. Spener espose questi “ pii desiderii „ in un suo libro del 1680.

Prima che Spener, sei anni più tardi, fosse invitato a Dresda e Francke tentasse di esercitare un influsso in Lipsia sovra gli studi teologici nel senso dei “ *desideria pia* „, cominciarono i violenti attacchi dei paladini ortodossi della Chiesa nazionale contro i pietisti. Spener trasferì nel 1691 la sede della sua attività a Berlino ed esercitò un autorevole influsso nella fondazione della università di Halle. Il pietismo, per quanto in seguito degenerasse in tristi aberrazioni, non rinnovò soltanto la vita religiosa col calore del sentimento, ma esercitò pure indirettamente la sua sana influenza in sul finire del secolo sopra tutta la vita intellettuale tedesca. Anche delle produzioni della teologia posteriore, che ebbero una notevole importanza per la vita religiosa, parecchie

(Schleiermacher) si radicano ancora nel terreno smosso da Spener. Il Lied religioso acquistò di nuovo, mercè il movimento pietistico, una maggiore importanza.

Joachim Neander (morto nel 1680 nella sua città natale di Brema), quale diretto discepolo di Spener, eccitava all' " esercizio della fede e dell'amore „ nei suoi " *Bundeslieder* „ e " *Dankpsalmen* „ sgorgati dal profondo dell'anima. In generale la lirica pietistica inclinava ad un tono dolce a somiglianza di quella dei fratelli Moravi, che ottennero in Herrnhut (1721) per mezzo del conte di Zinzendorf una fissa dimora per la loro confraternita. Il conte Zinzendorf fu un compositore di Lieder non solo di gran lunga più fecondo di Spener (egli deve aver scritto circa 2000 *Lieder*), ma ebbe anche una maggior abilità poetica nonostante la molle e puerile espressione del suo ardente sentimento interiore. Noi dobbiamo riconoscere la influenza del pietismo in un lirico uscito dal popolo, semplice, ma appunto efficace per questa sua commovente semplicità, nel nastraio *Gerhard Tersteegen* del basso Reno, ed anche più tardi in Klopstock, l'artistico poeta della Messiade.

Nel sesto libro del suo " Wilhelm Meister „, nelle " Confessioni di una bella anima „, Goethe ha mostrato come il pietismo e l'hernuterismo abbiano profondamente agito sullo sviluppo appunto delle nature più sensibili. La " Storia imparziale della Chiesa e degli eretici „ (1699) di *Gottfried Arnold* mostra come la storiografia stessa, sotto la influenza del pietismo, potè affrancarsi sovra un campo determinato dal potere di tutti i pregiudizii. Goethe ha messo in rilievo in " *Poesia e verità* „ quale grande influsso ebbe sovra lui e noi possiamo aggiungere sovra il suo poema dell' " Eterno Giudeo „ la nuova interpretazione della storia ecclesiastica, in seguito alla quale gli eretici perseguitati in altri tempi vengono rappresentati quali i paladini della vera pietà e la ortodossia dominante come un partito inteso a laicizzare il cristianesimo. Nessuna meraviglia che questo lavoro di uno scolaro personale di Spener fosse salutato con gioia serena da Thomasius, che deve aver d'altronde avuto parte nella composizione del libro. L'assalto contro la falsa ma universalmente riconosciuta tradizione sovra l'un campo dovette conquassare anche sovra altri terreni le " menzogne storiche „, aprendo la via a nuove indagini libere da ogni preconcetto.

Si era già cominciato anche nell'insegnamento della gioventù ad innalzarsi ad una concezione più spregiudicata delle cose. Nel 1657 era apparso per la prima volta in Norimberga l' " *Orbis pictus* „ di Giovanni Amos Comenius, dal quale, come fra i classici tedeschi Herder sopratutto vantava con animo grato, prese il suo abbrivo una provvida riorganizzazione di tutto l'insegnamento scolastico. Nel metodo intuitivo di Comenius, che esigeva di accostarsi alle cose, anche la lingua nazionale trovò una considerazione molto maggiore di quella che fino allora non le fosse stata concessa nelle scuole.

Verso la fine del secolo Pierre Bayle cominciò a spiegar la sua influenza in favore dello illuminismo. Il rifugiato francese cercò dapprima di diffondere dall'Olanda cognizioni e fatti scientifici (*Nouvelles de la République des Lettres* „, 1684-87), in seguito pubblicò la sua interessante opera di battaglia, il " *Dictionnaire historique et critique* „ (1695-97), in cui, sotto la forma apparentemente povera di un vocabolario scientifico, indirizzava un violentissimo attacco contro la tutela che la teologia si voleva riservare di tutta la vita spirituale. In servigio

dello illuminismo il Wolffiano Gottsched diresse più tardi (1741-44) la traduzione prudentemente attenuata di questo pericoloso vocabolario di Bayle.

Era cominciato in Inghilterra un poderoso movimento intellettuale, dacchè John Locke nel suo “Tentativo sovra la intelligenza umana„ (1690) tentò di derivare ogni conoscenza dalla percezione dei sensi e dalla riflessione e di oppugnare la esistenza di idee e concetti innati. Un suo scolaro, l'irlandese John Toland (morto nel 1722), che si trattenne qualche tempo in Berlino, pretese per sè e per i suoi aderenti il nome di “liberi pensatori„ (*freethinkers*). Nel 1711 le “*Characteristics*„ del conte di Shaftesbury svilupparono una filosofia morale fondata sovra la teoria degli affetti, che per mezzo del poema didascalico di Pope penetrò anche in ambienti, poco o punto informati di deisti e moralisti inglesi. L'ebreo olandese Baruch Spinoza (1632-77), nonostante la sua chiamata all'università di Heidelberg, cui prudentemente non aveva aderito, fu per la Germania, fino oltre la metà del secolo XVIII, così come gli era accaduto da vivo, o affatto ignoto o condannato senza esser letto. Ma in Germania era finalmente sorto un filosofo, che seppe intieramente e degnamente rappresentare la sua patria nella vita intellettuale europea, quantunque abbia usato nelle sue grandi opere solo il latino ed il francese: *Gottfried Wilhelm Leibniz.*

Fig. 12. — Gottfried Wilhelm Leibniz. Dal rame di Étienne Ficquet (1731-94), riprodotto in W. v. Seidlitz « Historisches Porträtwerk ».

Per una ingiustizia che gli sembrò di aver ricevuta dalla università della sua città natale di Lipsia, il giovane precoce rinunciò ad entrare nella carriera accademica. Dapprima al servizio dello elettore di Magonza, poi quale bibliotecario in Annover al servizio della casa dei Guelfi, Leibniz prese viva parte a tutte le questioni politiche, che agitarono il suo tempo. Per le sue cognizioni storiche e giuridiche come per la sua perspicacia politica veniva consultato per tutti i pareri possibili. Viaggi diplomatici lo trassero a Roma ed a Parigi, dove egli volle esporre a Luigi XIV un piano per l'occupazione dell'Egitto. Più di una volta si recò pure in Olanda ed in Inghilterra.

Così il filosofo si metteva a contatto della vita, anzi la sua “Theodicea„ (1710) fu dapprima scritta per la regina prussiana Sofia Carlotta, moglie del re Federico I. All'interesse di costei si dovette che il disegno lungamente accarezzato da Leibniz per la “istituzione di una società in Germania per lo incremento delle arti e delle scienze„ venisse finalmente realizzato in parte nel 1700 colla fondazione della Accademia di Berlino. Non fu colpa del suo spirituale fondatore e del suo primo presidente se poi l'Accademia di Berlino, dominata dallo influsso

francese, abbia per tutto il secolo XVIII intieramente negletto la lingua e la letteratura tedesca.

Leibniz raccolse col suo sapere enciclopedico un'intiera accademia in sè stesso. Quale matematico e linguista, e quale indagatore di fonti storiche, fu al di sopra di tutti i suoi contemporanei tedeschi e pari ad un Newton nelle questioni matematiche. Egli meditò sovra una lingua mondiale, come cercò di favorire con proprii studi filologici una riunione di tutte le Chiese cristiane. Ciononostante la sua filosofia non potè sottrarsi al sospetto dei teologi. Infatti la diffidenza verso ogni pensare indipendente era così grande che lo stesso Moscherosch, d'altra parte così ragionevole, aveva detto: “ Io non potrò mai credere. che un filosofo possa essere un cristiano veramente amante di Dio „. Ma Leibniz nutrì di fatto un onesto fervore e desiderò di evitare ogni contrasto fra il suo sistema ed il dogma cristiano.

La dottrina propria di Leibniz risulta da un compromesso fra la filosofia aristotelica, il suo originario punto di partenza filosofico, ed il sistema dominante in Francia di Cartesio. Associando col concetto di sostanza quello di una forza operosa, gli atomi dei corpi si trasformano per lui in monadi. Queste sostanze imaginarie hanno un diverso grado di attività, che sale fino alla coscienza individuale ed a quella di Dio. Nelle piante e negli animali questa coscienza della monade giace in una specie di torpore. Ogni corpo risulta di monadi. Le monadi non esercitano alcuna influenza l'una sull'altra, ma il loro ordine è prestabilito (armonia prestabilita). Il filosofo usa per il rapporto dell'anima e del corpo la similitudine, ripetuta poi di spesso, del loro coincidere nell'uomo coll'accordo perfetto di due orologi. Il mondo è ordinato così nella maniera più perfetta, è il migliore dei mondi possibili: un assioma che ha provocato i commenti di Lessing nonchè l'ironica derisione di Voltaire nel “ *Candide* „.

Le dottrine filosofiche di Leibniz non influirono così direttamente come quelle di Wolff e più tardi di Kant, di Hegel, di Schopenhauer sulla letteratura tedesca, o almeno questa influenza si palesa solo negli scritti filosofici-teologici di Lessing e nel poemetto didascalico giovanile di Wieland sulla “ Natura delle cose „. Ma da una parte per mezzo di Wolff, dall'altra mercè l'estetica di Baumgarten che poggia tutta sovra il sistema di Leibnitz, acquistarono una grande influenza sovra la letteratura tedesca. Anzi Bodmer sperava nell'avvento del buon gusto in Germania per lo appunto “ quale un certo frutto del diffondersi generale della filosofia di Leibniz, atteso che gli animi dei Tedeschi siano per essa stati ottimamente preparati al suo miglioramento „.

È poi da vantarsi quale un inapprezzabile influsso sovra tutta la vita intellettuale tedesca e quindi sovra la letteratura il fatto che dopo un così lungo periodo di avvilimento si potè di nuovo contrapporre al discredito degli stranieri per la Germania il nome di un grande direttore spirituale. La gloria del filosofo e dell'erudito tornò adunque a vantaggio della letteratura tedesca. E se Leibniz per procurarsi una distinta e colta cerchia di lettori ai suoi scritti dovette alternativamente valersi del latino e del francese, lingue mondiali, non fece veramente difetto il sentimento patriottico e la fedeltà verso la sua lingua materna all'uomo che prelude ad un suo scritto colle parole: “ È certo che dopo il culto di Dio

la prosperità della sua patria debba giustamente star il più possibile a cuore di ogni uomo virtuoso „.

Verso il 1680 deve aver egli abbozzato la “ Esortazione ai Tedeschi, perchè usino meglio la loro intelligenza e la loro lingua „. Dopo un breve lasso di tempo seguì il rifacimento e una trattazione più ampia di questi appunti negli “ *Unvorgreiffliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache* „, intorno a cui si occupò di quando in quando fino al 1703. Leibniz si appoggia sulla proposta che aveva fatto una volta Schottelius pel disbrigo dei còmpiti insoluti della “ Fruchtbringende Gesellschaft „. Quando poi Gottsched nel 1738 ristampò di nuovo gli “ *Unvorgreiffliche Gedanken* „ del patriottico signor Leibniz nel primo volume dei “ *Beyträge* „ della Società tedesca di Lipsia. Leibniz appare allora come il vero mediatore fra le antiche società linguistiche del secolo XVII e la riforma letteraria sistematicamente compiuta da Gottsched.

Nella sua proposta per i còmpiti di una “ Società germanofila „, Leibniz mostra sorprendenti cognizioni intorno alla storia del linguaggio. Ma egli volge uno sguardo atterrito sulla condizione, in cui nonostante Opitz e tutte le società linguistiche si trovavano ancora i tedeschi, temendo che la loro lingua non dovesse andar perduta in Germania come l’anglosassone in Inghilterra, se non fosse avvenuto un serio miglioramento, ed il predicatore dal pulpito, il procuratore nella cancelleria, il borghese parlando e scrivendo avessero continuato a guastare il loro tedesco con una detestabile confusione. Ma la mancanza di proprietà nel parlare e nello scrivere oscura anche il pensiero, e l’uso di una lingua esotica porta seco per lo più la perdita della libertà ed il giogo straniero. Con tale chiaroveggenza Leibniz aveva riconosciuto la importanza nazionale della lingua e della letteratura. D’altronde dopo lo strepito della poesia di Hofmanswaldau non si fece attendere un bel pezzo anche un senso di prostrazione. Pur non potendosi dar subito alla poesia un aspetto artistico e nazionale, era già qualchecosa che la consapevolezza della nullità di quel che si era fatto fino allora cominciasse a manifestarsi e desse luogo alla critica.

Il cambiamento repentino del gusto si operò anzitutto per l’influsso della letteratura francese. Riconducendosi di nuovo ai Francesi, che Opitz aveva raccomandato, non si ritornò semplicemente ad Opitz, poichè nel frattempo la stessa letteratura francese aveva compiuto un grande sviluppo.

Già Opitz stesso con sua grande meraviglia aveva potuto constatare durante il suo viaggio a Parigi che nella società che faceva la moda non si voleva saper più molto dei suoi modelli, Ronsard e du Bartas. Nel frattempo si era svolta la letteratura classica del periodo di Luigi XIV. Boileau cominciò nel 1660 colla sua satira contro l’*hôtel* Rambouillet la sua vittoriosa campagna contro un indirizzo affine a quello del marinismo tedesco. Fra il 1669 e il 1674 venne ultimata con “ *L’art poétique* „ di Boileau la grande opera che doveva dar legge. Nella lotta accanitamente sostenuta fra i seguaci dell’antica e della nuova poesia (“ querelle des Anciens et des Modernes „) la vittoria rimase anzitutto dalla parte di quelli che al pari di Boileau ponevano l’antica letteratura e le leggi tratte da essa a modello e regola della nuova. Ma Boileau dava i suoi precetti in nome della ragione e della natura. Ora non si poteva certo negare che il “ leggiadro stile dominante in Slesia „ urtasse contro l’una e contro l’altra.

Il secolo di Racine, Molière e Lafontaine, Bossuet e Fénelon aveva creato dei modelli per tutti i generi della poesia e della prosa, ma in Germania esercitò anzitutto la sua influenza la critica di Boileau, che aveva nella sua satira stabilito con acume e con chiarezza certi principii direttivi. Appunto nel campo degli slesiani si determinò un ravvedimento e con esso cadde in disuso lo stile marinesco. Christian Gryphius, figlio del famoso Andrea, che si era dato anch'esso alla poesia seguendo da principio le vaghezze della maniera di Hofmanswaldau, trovò che molti de' suoi compaesani si ornavano con quei colori un po' stinti dei Francesi e degli Spagnuoli, che in Francia si usavano chiamare *Gallimathias* e *Phœbus*. Con magnifiche parole e singolari invenzioni non si può servire nè giovare molto alla lingua tedesca, ma si offende solo la natura e l'arte. Anche Christian Friedrich Weichmann, nella prefazione alla raccolta di poesie dei più famosi basso-sassoni, metteva a riscontro le disparatissime maniere poetiche degli Italiani e dei Francesi. Dall'epurazione del cattivo gusto poetico, fatta da Boileau, datò più tardi anche Haller il ricongiungersi del buon senso e della poesia.

Nel processo della storia letteraria così ricca di trasformazioni noi siamo oramai da un pezzo arrivati a tal punto da trovare tutt'altro che naturale la poesia classica dei Francesi e dei loro imitatori tedeschi. Ma ciò non può tuttavia mutare il fatto essenziale che Boileau e Gottsched abbiano mosso guerra in nome della naturalezza contro il precedente indirizzo artistico. Da Boileau a Zola e Bleibtreu ogni nuova scuola letteraria che sorgesse in Francia ed in Germania ebbe la pretesa di riconquistare alla natura sfigurata e misconosciuta i suoi diritti nella poesia.

Il barone *Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz* (1654-99) fu il primo a riattaccarsi a Boileau. L'illustre diplomatico prussiano si era talmente famigliarizzato colle satire di Orazio e di Boileau che Federico il Grande riuscì a trovare la sua poesia accettabile (*supportable*). E come già il re aveva vantato che in un tempo di una generale miseria intellettuale in Germania il Brandeburgo possedesse un buon poeta, così più tardi la vita e la morte di Canitz furono amorosamente dipinte nel castello di Blumberg da Teodoro Fontana, di passaggio per la marca di Brandeburgo, che vi aggiungeva pure parole di encomio sul valore linguistico e poetico dei suoi scritti. All'incontro Goethe si ricordava ancora in tardissima età che a lui ragazzo e giovinetto le opere di Canitz e di Besser lo gravavano col loro peso come un incubo terribile. Legate a titolo di onore in pelle, coi dorsi ornati d'oro, si trovavano in Francoforte nella libreria del signor consigliere Goethe. L'editore e biografo di Canitz, il dresdese poeta di corte König, scrisse a vanto del poeta delle „*Nebenstunden unterschiedener Gedichte*„ (il quale da nobile signore non aveva mai pensato durante la sua vita a pubblicare i suoi versi) che per il primo egli aveva evitato il gonfio stile propagatosi in Germania e che si era guadagnato il nome di poeta di buon gusto. Le lettere di Canitz mostrano del resto una maggiore leggiadria ed agilità che non le sue poesie, anzi esse ci dànno prova di un uomo di gran conto. Non tutte le sue poesie sono così fredde come l'elegia per la morte della sua prima moglie, in cui per la soverchia elucubrazione del tema poetico non riesce sempre all'espressione del sentimento. La lingua è piana, corretta, senza cadere nella insi-

pidezza ed il tono è quello della società eletta in mezzo a cui egli viveva. Le sue satire mostrano un vero spirito arguto.

Lo slesiano *Benjamin Neukirch* (1665-1729), che aveva così caldamente raccomandato la poesia galante pubblicando in molti volumi le poesie di Hofmanswaldau e che aveva pur dato una fiancata a Boileau, solo quando si mise in rapporto con Canitz potè guarire del suo errore giovanile. In allora derise egli stesso nelle sue satire in sull'esempio di Boileau la lasciva canzone d'amore ed "il trono di Venere eretto dal voluttuoso Marino„ e le eroidi di Hofmanswaldau. Si pentiva di aver egli stesso impiastricciato di belletti nelle sue poesie giovanili l'imagine della natura. Attendendo in Ausbach all'educazione dei principi, Neukirch voltò in un fiacco poema in versi alessandrini la prosa epica del "*Télémaque*„ scritta da Fénelon per un principe, imponendogli il titolo di "Avventure del principe d'Itaca„.

Ai poeti della società cortigiana come Canitz, cui si accompagna anche Leibniz con alcune sue poesie ufficiali di scarso valore, si aggiungono i poeti ufficiali di corte, il curlandese *Johann von Besser* (1654-1729) e lo svevo *Johann Ulrich von König* (1668-1744). Besser servì dapprima alla corte di Federico I in Berlino, poi a quella fastosa di Dresda. Quivi König diventò il successore del "maestro dei piacevoli canti, per la cui morte cotanto aveva perduto la scienza nel fasto del governo„. Come i poeti araldici del secolo XIV, anche questi maestri di cerimonie delle corti di Berlino e di Dresda dovevano possedere una speciale conoscenza dell'etichetta e di tutto quanto vi si riferisce. Il loro còmpito era quello di preparare versi per le feste di corte e di scrivere quindi subito dei ragguagli di tali feste in rima. Queste relazioni tenevano in allora il posto dei nostri articoli di giornale.

Questi poeti laureati seppero guardarsi dalle gonfiezze di Lohenstein, e König espose in dissertazioni teoriche delle vedute buonissime. Ma che la poesia tedesca non dovesse aspettar nulla da questi impiegati di corte che rimavano per ordine sovrano, se n'ebbe la prova nel modo più deplorevole dalla bizzarria di König di togliere ad argomento di un canto eroico, assai ampio nel suo disegno, una manovra sassone presso Radewitz, a cui era stato invitato Federico Guglielmo I col suo erede del trono (1731). Fortunatamente König non andò più in là coi suoi alessandrini del primo canto di questo scipito ragguaglio cortigiano che s'intitola: "*August im Lager*„. Breitinger non avrebbe proprio dovuto sentire il bisogno di intraprendere con tanta minuzia in uno speciale capitolo della sua "Critica dell'arte poetica„ l'indagine "se lo scritto "*August im Lager*„ sia una poesia„. È tuttavia rimarchevole che possa essere sorta una tal questione in rispetto di questo pasticcio così prosaico e così aridamente storico. Noi possiamo vedere anzitutto di qui quanto sia stata grande l'opera poetica di Klopstock e quanto egli abbia dovuto riuscir nuovo ai suoi contemporanei che avevano perduto ogni senso di vera poesia.

Questi poeti laureati, a cui si aggiunse ancora in Vienna lo svedese *Karl Gustav Heräus* con uno sfortunato tentativo in esametri di una poesia per il natalizio dell'imperatore, ed altri poeti accademici non meno inamidati, quali i professori *Daniel Georg Morhof* in Kiel, *Johann Valentin Pietsch* in Könisberg, *Johann Burchard Mencke* (Philander von der Linde) in Lipsia, furono tenuti

in conto di restauratori di uno stile poetico più puro, grazie appunto alla loro aridità di fronte alla gonfiezza slesiana. Gottsched stimò per tutta la sua vita un ammirevole poeta il Pietsch, che era stato suo maestro. Ma quando Federico il Grande si lagnò nel suo colloquio con Gellert: " Ella mi ha portato ancora un poeta, il Pietsch, che io ho buttato via ", il mite Gellert rispose: " Maestà, anch'io faccio lo stesso ".

Questo postumo duro giudizio non bastava però a riparare l'antica mancanza di ogni ragionevolezza. Mentre lo snervato elogio poetico per la grande vittoria riportata sui Turchi da Carlo VI presso Belgrado (1717) procacciava in tutta la Germania, nonchè dallo stesso vittorioso Principe Eugenio, lodi e ricompense all'autore, un " poeta nel vero senso della parola ", Günther, non aveva trovato colla sua ode su Eugenio quella riconoscenza che pure gli sarebbe stata così necessaria per la sua povertà. Ma anche il tono enfatico di Günther non può mettersi a paragone col valore del semplice canto popolare sul " Principe Eugenio, il nobile cavaliere ", così pittorescamente sbozzato e così commovente. Ma qual differenza non apprezzabile pur troppo solo dai suoi contemporanei corre fra le faticose piaggerie di Pietsch:

> " Dove combatte, dove vince il mio Carlo? Voi, Muse, guidatemi colà! Uno strepito di guerra mi scuote l'animo ed il pensiero! Volgete il piede delicato dalle vostre placide altezze; voi dovete scendere fra armi, sangue e freddi cadaveri "

ed i quadretti di Günther, che ci trasportano senza interrogazioni retoriche nel mezzo della battaglia:

> " Eugenio è partito! Seguitelo, Muse! Egli sta, assedia e combatte già di nuovo, e dove ogni anno raccolse palme, allarga la frontiera e le file. La sua spada, che congiunge il colpo e la vittoria, e se sbaglia erra per magnanimità..... Colà dove il capriccio dei tempi manda in rovina il ponte di Traiano..... Si ode uno strepito di corazze e di armi: è un esercito di spiriti romani. Sono le anime degli antichi eroi; esse vengono per vedere il tuo ardire..... ".

Goethe cercò di compensare Günther della indifferenza che per lui ebbero i suoi contemporanei schizzandone un ritratto pieno di calda simpatia. Egli lo esalta quale " un vero ingegno, fornito d'intelligenza, d'imaginazione, di memoria, del dono di cogliere e di rappresentare la realtà, eminentemente fecondo, dal ritmo facile, pieno di spirito, arguto e dotato di una varia coltura ".

L'ultimo slesiano, così fu chiamato *Johann Christian Günther*, nacque il 1695 a Striegau. Il giovinetto non contava che dieci anni, ma i rimproveri ed i castighi del duro padre, nemico delle Muse, non riuscirono a soffocargli l'amore per la poesia. Durante gli studi ginnasiali compiuti in Schweidnitz trovò ricca materia di ispirazione poetica nella durevole passione per la sua Leonora, ma pure qualche amorazzo inviscò nelle sue reti il giovane d'animo ardente e vivace. Costretto dal padre cocciuto ad attendere in Wittenberg agli odiosi studi della medicina, vi condusse una vita sregolata. Il figliuolo prodigo si ricondusse per una volta alla casa paterna, ma essendo ricaduto dopo un breve rinsavimento nell'antica dissolutezza, nonostante che egli tornasse a pentirsene, il padre lo

respinse senza misericordia da sè. E così pure per la sua scapestrata vita studentesca rimase senza effetto il provvido tentativo di un suo protettore, il professor Mencke, di procurargli un posto come poeta alla corte sassone. Un rivale più fortunato gli portò via l'innamorata dei suoi giovani anni.

" Se io debbo di buon grado sfuggirti, dammi ancora un bacio, prima che io debba soffrire l'ultima pena ed infrangere l'anello. Senti i moti impetuosi e l'angoscioso tormento del cuore! D'amaro sa l'amore come un bel pranzo offerto per l'ultima volta a un condannato ..... Vedi, le goccie sulle betulle ti palesano la loro compassione perchè lagrime d'innamorati impressionano: piangono anch'esse per il nostro legame. La mia innocenza ed i miei scongiuri scalfiscono queste corteccie stillanti, avendo esse assistito al nostro incontro ed alla nostra separazione ".

Fig. 13. - Johann Christian Günther. Dal rame di I. D. Philipp (Disegno di I. G. Herzog), nella 6ª edizione delle « Günthers Gedichten », Leipzig, 1764.

Nessun lirico tedesco laico, senza eccettuarne Fleming, aveva saputo trovare da secoli tali accenti di passione. Non si tratta più del giuoco galante di fantasticati amori pastorali: l'amore in pena fa dire al poeta ciò che egli soffre. Ancora una volta gli sorrise la speranza di riguadagnarsi la donna rimasta vedova: ma questa speranza, come molte altre, poichè la lira amorosa di Günther non risuonò del solo nome di Leonora, gli fallì anch'essa. In Jena, dove egli tentò ancora una volta di condurre a termine i suoi studi di medicina, morì di ventotto anni il 15 marzo 1723.

L'iscrizione posta sopra la sua tomba lamentava che la fortuna e il tempo non avessero permesso alla sua poesia di venire a maturanza. Sono assai poche le poesie di Günther, in cui l'uno o l'altro indirizzo non tradisca questo difetto di maturità etica od estetica. Ma fra le poesie profane e religiose liberamente composte — (poichè di per sè stesse si distinguono le poesie di occasione, di supplica od a pagamento che egli dovette scrivere per il buon pane " sudando dinanzi alla stufa della miseria ") — ce ne sono pure assai poche, che non mostrino la sua abilità e la sua vivacità e la schiettezza del suo sentire. L'intima passione, che lo esaltava e lo tormentava, che lo rendeva beato e lo rodeva, conferisce ad esse il loro contenuto poetico.

Si paragonò spesso giustamente Günther con Bürger. Per ambedue vale la frase colla quale Goethe conchiude il suo giudizio intorno a Günther: " Egli non seppe infrenarsi abbastanza e gli si sciupò così a poco a poco la sua vita non altrimenti che la sua poesia ". Anche Günther mostrò di aver tratto maggior stimolo dalla poesia popolare che non da quella d'arte. Le fiabe delle vecchierelle gli procurarono maggior diletto che non la presuntuosa sapienza scolastica. Se nelle poesie di occasione e nei tentativi giovanili non rimase immune dall'enfasi di Lohenstein, la sincerità del sentimento lo preservò naturalmente dalle stramberie del marinismo. L'ultimo slesiano mostra nelle sue poesie il principio di una nuova età per la lirica tedesca, anche se l'esempio da lui dato

di una poesia sgorgante immediatamente dal sentimento non abbia ritrovato un riconoscimento più generale e non abbia avuto seguaci che nel periodo dello " Sturm und Drang ".

La miglior forma di critica è certamente quella di contrapporre il meglio al peggio. Pertanto solo di rado la letteratura della critica militante può mancare di dar origine a migliori condizioni. Perciò la " *Dichterkrieg* " di Amburgo, per quanto di per sè stessa insignificante, assunse tuttavia una certa importanza quale preludio di maggiori contese critiche. I poeti residenti in Amburgo ed occupati per lo più nello apprestare libretti d'opera, indulgevano ancora completamente allo stile di Hofmanswaldau, allorchè vi giunse nel 1700, dopo aver fatto lunga dimora in Inghilterra, *Christian Wernigke* (nato nel 1661 in Elbing di Prussia) e vi cominciò a combattere nei suoi " *Ueberschriften* " (epigrammi) il falso miraggio, per cui i poeti di Slesia avevan disonorato il giudizio della Germania.

I poeti amburghesi si opposero a tale " insolita censura degli scritti di Hofmanswaldau ". Maggiori poesie polemiche, che mostravano d'altronde l'influenza di modelli inglesi, si scambiarono fra Wernigke da una parte, e Postel ed Hunold (Menantes) dall'altra. Per quanto poco si concludesse da questa polemica, si fece tuttavia con essa in Germania il primo passo per l'introduzione della critica, intorno a cui Wernigke pensava che lo stile francese le dovesse la perfezione da esso raggiunta. Le parole di Wernigke sembrano aver un'eco nel " Corrispondente Amburghese " del 1737, dove si dichiara che l'esercizio della critica di conserva colla erudizione non è soltanto permesso, ma assolutamente necessario. Fu opera della critica " aprire agli Inglesi ed ai Francesi la via per mettere al bando la barbarie e per cacciare dal suo trono il pedantismo ". Da Amburgo non provennero soltanto i primi saggi di una critica tedesca, ma eziandio i due poeti che, per quanto diversi l'uno dall'altro, seppero tuttavia diffondere una nuova concezione della vita in una maniera poetica di nuova foggia ed assai efficace. L'uno di essi fu Brockes, l'altro Hagedorn.

Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) e *Friedrich von Hagedorn* (1708-54) soggiacquero ancora nei loro esperimenti giovanili allo influsso di Hofmanswaldau e del Marino. Brockes, di ritorno dal suo gran viaggio in Francia ed in Italia, tradusse in tedesco " La strage degli innocenti " del cavalier Marino (1715). E pur quando Hagedorn nei suoi primi saggi poetici, nelle " *Erlesenen Proben poetischer Nebenstunden* " (1729), indicava Orazio quale il suo maestro ed il suo autore, non soltanto la " Epistola di Cleopatra a Cesare " ci testimonia la sua imitazione delle Eroidi di Hofmanswaldau e l'influenza del Marino.

Amburgo aveva potuto con una prudente politica stornare da sè i danni di uno spaventoso periodo di guerra. Nulla sopravanzava dell'antica lega anseatica, non pertanto i commerci e l'agiatezza della città si erano piuttosto accresciuti che diminuiti in sulla fine della guerra dei trent'anni. Certamente la triste vicinanza dei Danesi portava con sè un continuo pericolo, ma tanto a questo quanto al maltalento della corte imperiale si cercò sempre di riparare con qualche sacrifizio fatto a tempo opportuno. Non si può dire che lo sviluppo degli interessi spirituali procedesse di pari passo col progresso materiale della città: tut-

tavia nel secolo XVII colla magnificenza degli spettacoli musicali e più tardi colla importanza delle scene di Amburgo per la storia generale del teatro tedesco si vide quanto pure avessero a cuore quei ricchi cittadini l'incremento della vita letteraria. Insegnava nel ginnasio accademico di Amburgo nel secolo XVII, quale rettore di matematiche, il medico e naturalista Joachim Jungius, i cui meriti di nobile precursore " che osservò in modo chiaro e sorprendente le piante ed il loro organismo " furono riconosciuti da Goethe ne' suoi proprii studii di storia naturale.

Nello stesso istituto di Jungius svolse poi la sua attività nel secolo XVIII per quarant'anni *Hermann Samuel Reimarus* (1694-1768), che solo dopo esser morto potè per opera di Lessing ottenere posto tra le prime file degli illuministi tedeschi. Il professore Reimarus fu tra gli amici più cari del senatore Brockes. Fu membro della " *Deutschübende patriotische Gesellschaft* " sorta nel 1715 dal circolo degli amici di Brockes e Michael Richey. Sotto i suoi auspizii *Christian Friedrich Weichmann* raccolse in una collezione di sei volumi (1721-38) le " *Gedichte von den berühmtesten Niedersachsen* ". Quantunque Richey cominciasse a lavorare intorno al suo " Vocabolario degli idiotismi di Amburgo ", la società non era un'accademia linguistica nel senso della " Fruchtbringende Gesellschaft ", ma si proponeva il culto della poesia e lo stimolo degli spiriti. Da questa cerchia uscì nel 1721 la prima parte del famoso capolavoro di Brockes " *Irdisches Vergnügen in Gott* " (Piacer terrestre in Dio), di cui si fecero sette edizioni nei ventitrè anni seguenti. L'ultima, nona parte dell' " *Irdisches Vergnügen in Gott* " apparve ancora nello stesso anno in cui furono pubblicati i primi canti della " *Messiade* " di Klopstock. Modelli letterarii inglesi furono di importanza capitale per il nuovo indirizzo della poesia di Brockes, come lo era stato per l'educazione di Hagedorn il suo soggiorno di parecchi anni nella " beata Inghilterra ".

Tale è ormai il processo della recente letteratura tedesca, la più giovane fra quelle dell'Europa occidentale e meridionale. Non solo sperimentò del continuo la tutela dei modelli dell'antichità classica, bensì anche di quelli de' suoi vicini. I suoi stessi progressi e la liberazione dallo influsso straniero susseguirono mercè l'aiuto di un'altra influenza straniera. Attenendosi al modello della letteratura francese ed olandese, Opitz diede una formale disciplina alle lettere tedesche imbarbarite. Le gonfiezze della imitazione italiano-spagnuola furono vinte togliendo a prestito modelli francesi. E come il giogo, che diventava sempre più grave, della regolarità francese fu scosso più tardi per mezzo di Milton, di Shakespeare e dell'antico Volkslied inglese, così fino dal primo quarto del secolo XVIII influssi letterarii inglesi cominciarono a farsi sentire con un'opera di riforma e di incremento nella poesia e nel giornalismo tedesco.

La stessa letteratura inglese del tempo del ritorno degli Stuardi (Ristaurazione) aveva sperimentato in crescente misura l'influenza della Francia. Durante la reggenza della regina Anna la tendenza classica aveva raggiunto in Inghilterra il suo apogeo. I due autori più illustri della cosiddetta età d'argento della poesia inglese, Alexander Pope (1688-1744) e James Thomson (1700-48), godettero anche in Germania di una sconfinata ammirazione per i trent'anni che precedettero l'apparire di Klopstock. Dappertutto si riscontra la loro influenza. Pope fu poi sbalzato dal suo seggio di rappresentante d'una rigida correttezza razionale da

una nuova tendenza, che metteva di nuovo al disopra di ogni pregio in Inghilterra ed in Germania la freschezza popolare ed il vigore della fantasia. Solo Lord Byron conservò ancora in tempo più tardo una inconcussa ammirazione verso Pope per la fluidità del verso impeccabile e per la forbitezza della lingua.

Coi suoi poemi e coi suoi saggi sulla critica e sull'uomo („ *Essay on Criticism* „, 1711; „ *Essay on Man* „, 1734) Pope diventò per la poesia tedesca il maestro ed il modello frequentemente imitato dei poemi didascalici filosofici. Si credeva di poter ammirare un sistema originale nei versi armoniosi dell'„*Essay on Man* „ che avevano dato ai pensieri di Shaftesbury un'espressione facilmente comprensibile e concisamente breve con tanta felicità che qualche verso, come „ ciò che è, è bene *(all what is, is right)* „, diventò quasi proverbiale. Lessing dovette energicamente opporsi all'errore, per cui si voleva ravvisare in questa frase un sistema filosofico di Pope, consimile alla teoria leibniziana del migliore dei mondi possibile.

Se non si può scusare che l'Accademia di Berlino non riuscisse a distinguere il poeta straniero, che traduceva abilmente in moneta corrente ma con minore profondità gli altrui concetti, dal poderoso ed originale filosofo nazionale, si può tuttavia comprendere come la poesia tedesca facesse gran stima dei varii generi di poema didascalico, coltivati, oltrechè da Pope, da molti altri poeti inglesi. Dopo la lunga miseria intellettuale in cui languì la poesia tedesca per più di un secolo, questo esempio di rifacimento poetico di idee filosofiche e di soggetti interessanti nella loro splendida forma i pensatori, non doveva mancare di far impressione. Ancora Schiller si lasciò guidare inconsapevolmente in parecchi punti dei „ Künstler „ da reminiscenze del „ Saggio sull'uomo „ di Pope.

Fra i numerosi traduttori del poema didascalico di Pope, di cui uscirono persino edizioni in varie lingue, ci si affaccia anche Brockes. Ma non solo dal 1740, allorchè si pubblicò la sua traduzione in tedesco dell'„ *Essay on Man* „, ma già nel primo volume del „ Piacer terreno „ egli mostra l'influenza degli Idillii di Pope („ *Pastorals* „, 1709) e delle sue descrizioni naturali („ *Windsor Forest* „, 1713). All'incontro l'influenza delle „ Stagioni „, di Thomson, che cominciarono ad uscire nel 1726 coll'„ *Inverno* „ e si chiusero nel 1730 coll'„ *Autunno* „, non si può affatto riscontrare prima del terzo volume del „ Piacere terreno „. Brockes terminò solo nel 1745 la traduzione del „ gran capolavoro di Thomson „. In sostanza appartiene anch'essa ai frutti degli anni felici, che Brockes trascorse „ lontano dai rumori della città, in pace ed in quiete „, essendo balivo di Ritzebüttel.

Per quanto fredda ed insulsa ci possa oggi apparire questa disseccata ed analitica descrizione della natura in tutti i suoi regni, che forma il contenuto del maggior numero delle poesie di Brockes, i primi volumi del „ Piacere terreno „ costituiscono per la poesia tedesca del secolo XVIII una nuova scoperta della natura. L'acquafortista Salomon Gessner magnificava ancora le poesie di Brockes quale un emporio di quadri e di imagini, derivato appunto dalla natura, e raccomandava caldamente ai pittori di paesaggio di trarne partito.

Sebbene il frontispizio di uno degli ultimi volumi del „ Piacer terrestre „, il „ *Land-Leben in Ritzebüttel* „, ricordi ancora il tradizionale costume pastorale, Brockes vide e sentì tuttavia la natura in modo affatto diverso dagli anteriori

poeti galanti. Con un senso musicale del verso e del ritmo, quale pur si dimostra nella sua " Passione „, immune da ogni affettazione di eleganze, ma perciò spesso trasandato e pesante, diede prova nella nuova materia, cui seppe conferire splendore coll'osservazione dei particolari, di un ingegno metodicamente educato. Di certo non senza una pedantesca minutezza, ma tuttavia con ingegnoso amore prese a considerare i singoli fenomeni. E forse fu necessario che si addivenisse a una tale descrizione del particolare prima che fosse possibile alla poesia la contemplazione ed il sentimento della natura nel suo complesso. Solo a poco a poco si cominciò ad uscire dalle stanze di studio nei giardini tracciati in sul modello di Versailles ed a passare in rassegna le aiuole ben ordinate, avanzandosi cautamente e rigidamente per le vie dritte dritte. I contemporanei che non pensarono mai di attribuire al bello una esistenza autonoma senza un secondo fine sia nella natura che nell'arte risentirono senza punto infastidirsi la lode della utilità delle piante e degli animali.

Fig. 14. — Frontispizio del « Land-Leben in Ritzebüttel, als des Irdischen Vergnügens in Gott Siebender Theil » di Brockes. Dal rame di I. A. Fridrich, nella edizione di Tubinga del 1746.

Questa " poesia fisico-morale „ fu detta una dimostrazione fisico-teologica rimata, *idest* attinta dalla natura e dagli scopi finali, della esistenza di Dio, anzi una tal considerazione del creato doveva in fatto testimoniare della magnificenza del creatore. Dinanzi alla cupa concezione teologica dell'universo, il diletto delle cose terrestri gravato dal peccato poteva solo venir scusato dall'esser posto in servigio di una maggiore onoranza che si rendeva a Dio. Da questo esame apparentemente religioso e così ristretto della natura c'era ancora da fare un gran passo per giungere all'altezza del Faust goethiano, per sentire e godere della magnifica natura come di un regno.

Ma il fido amico di Reimarus non è tuttavia così intieramente devoto alla teologia per quanto lo mostri in apparenza. Egli aveva studiato nella pietistica università di Halle. Ma se le esigenze di glorificare Dio colla vita e non solo colla eccellenza della dottrina può ancora accordarsi col pietismo, l'esigenza " di chiamare vera essenza della vera divinità lo spirito universale „ è già un deismo

in evidente opposizione colla dottrina chiesastica della rivelazione. L'illuminismo, benchè prudentemente ancora si dissimuli, si fa qui notare per la prima volta nei confini della poesia tedesca. La poesia non è certamente ancora diventata libera. Essa ha esaminato i singoli fenomeni, ma non riesce ancora ad animarli. Pertanto il fatto di questo esame è già un gran passo. Presto Klopstock si avanzerà per la strada aperta da Brockes e vanterà più bello " che la magnificenza della scoperta della madre natura un lieto volto, che ripensi ancora una volta il pensiero della sua creazione „.

Fig. 15.
Friedrich von Hagedorn. Dal rame di I. C. G. Fritzsch.

Friedrich von Hagedorn (vedi fig. 15) si occupò dell'uomo e del suo diritto alla gioia, delle contraddizioni e debolezze della sua natura, intorno a cui moralizza la favola e di cui ridono le comiche narrazioni. Da buono ed allegro camerata, inclina come un vero amburghese alle gioie della tavola. Dopo i tre anni passati in Londra in qualità di segretario privato dell'ambasciatore danese, trascorse, a partire dal 1731, gli ultimi venti anni di sua vita nella città natale. Il posto di segretario della Società commerciale dell' " *English Court* „ lo liberò da ogni preoccupazione finanziaria, senza rubargli troppo tempo, sicchè potè liberamente indulgere alla forte inclinazione, che " fino dalla giovinezza lo traeva con un gran fascino al poetare „. Klopstock si adirò coi poeti e cogli ignoranti, cui rimase celato e nascosto il tipo socratico nella vita di Hagedorn, " intonata più dolcemente che un canto immortale „. E le " poesie morali „ che cogli epigrammi riempiono tutto il primo volume delle opere poetiche di Hagedorn (1757) mostrano infatti a sufficenza che non era nato realmente solo per il vino e per i Lieder. Ma tutta la sua poesia riceve la sua impronta dal giocondo impulso derivante dal suo temperamento. L'*anacreontica* tedesca comincia da Hagedorn.

Egli non ne mostra il carattere leggerino appunto perciò che presso lui la lode del vino, la cui storia, il cui encomio ed i varii effetti sono celebrati dalla più lunga delle sue odi, non rimase solo un motivo poetico, ma egli in realtà se la intese con " uomini esperti del vino „. L'amico del vino invia di lontano, libando allegramente, il suo saluto alla " botte di Heidelberg „, quasi preludiando ai " Lieder „ di Scheffel.

In sul limitare del periodo della sentimentalità, Hagedorn risentì l'amore dal suo lato più leggiero e più sereno. Egli vede, non altrimenti del suo " conta-

dino innamorato „, nell'amore il figlio della natura che diletta colla reciprocanza dei desiderii. Come nella vita così nella poesia gli è straniera ogni sentimentalità nelle faccende di amore. Anche in ciò egli imparò da Orazio. " Mio amico, mio maestro, mio compagno „, chiama egli il poeta romano, e nella concezione dell'amore come nell'arte del dire se ne mostra degno scolaro, immune da pedantismi scolastici. Egli non rifà l'antico tema retorico, ma rivive l'anima della satira del ciarliero (Orazio, I, 9) nella Mariengasse di Hamburg. Nelle illustrazioni morali di temi generali, quali l'amicizia e la erudizione, non riuscì solo ad ammorbidire la rigidezza del verso alessandrino nel tono dell'arguto sermone e dell'epistola oraziana, ma ne conservò anche la fine urbanità nelle disquisizioni etiche. Chi scelse a suoi modelli la " *poésie fugitive* „ dello spiritoso e mondano abate Chaulieu per i suoi *Lieder*, le " *Fables et Contes* „ di Lafontaine ed i poeti inglesi Prior e Gay, non cade così facilmente in pericolo di riuscire un accigliato moralista. Mancano invero nei *Lieder* di Hagedorn il calore e la passione che spirano dai migliori *Lieder* di Günther. Ma nessuno prima di Hagedorn aveva trovato toni così delicati e gentili quali egli ebbe a sua disposizione nel-l' " *Empfindung des Frühling* „ e nella " *Freude der angenehmen Nacht* „. Dei *Lieder* che, come quelli dell' " Alster „ e dell' " Harvstehude „ così intieramente ispirati dalla gioconda e dilettosa vita di Amburgo, la rispecchiano con tratti caratteristici, mostrano come anche la poesia più leggera può acquistare valore dalla sincerità della visione e del sentimento.

Allorchè i migliori giovani di Zurigo per festeggiare il cantore del Messia passano un po' brilli sulle rive del lago sfavillante, il canto di Hagedorn alla " *Freude, Göttin edler Herzen* „ dà loro le esatte parole per l'espressione del loro sentimento. E sebbene da lungo tempo siano caduti in oblio i Lieder, tra i quali alcuni ci interessano quali felici rifacimenti di odi oraziane, ancora oggi ci risuona fresca la lode della gioconda povertà dal racconto di Giovanni, l'allegro fabbricante di sapone.

Hagedorn ha pure portato un anticipato contributo alla questione delle fonti letterarie colla edizione dei varii autori antichi e moderni, dai quali tolse la materia delle sue " *Fabeln und Erzählungen* „ (1738). Accanto a Esopo, Fedro, Lafontaine, Lamotte e Prior, accanto a Boccaccio ed Erasmo figurano anche gli " *Apophthegmata* „ di Zinkgref e le " *Favole esopiche* „ di Burkard Waldis. Dopo Waldis (cfr. vol. I, p. 343) nessun poeta tedesco aveva saputo discorrere in rima con tanta semplicità e piacevolezza. Senza diffondersi in chiacchiere Hagedorn si atteggia qua e là gradevolmente a maestro, cercando di rendersi interessante colla menzione di piccoli tratti. L'abile uso della rima acquistava speciale importanza in un tempo, in cui da moltissimi se ne pretendeva l'abolizione. Hagedorn al pari del suo compaesano Brockes si tenne lontano per sistema da tutte le contese letterarie. La pesante maniera con cui venivano trattate le questioni estetiche non poteva gradire al suo spirito signorile. Egli fa dire celiando al filosofo inglese Hobbes: " Se non fosse stato così abile nel vedere così profondamente le cose, che gli eruditi capiscono a metà, avrebbe letto tanto quanto essi „.

Dopo che per tanto tempo si era ritenuta come la qualità più necessaria ad un poeta la vastità delle letture, un tal riconoscimento della pura e schietta intelligenza umana doveva per poco apparire una idea quasi sovversiva. Hagedorn

cerca generalmente di tendere nella morale concisa dei suoi racconti alla semplicità ed alla naturalezza. È sua prerogativa il non introdurre mai una nota pedantesca ne' suoi ammaestramenti morali. L'uomo mondano, con una conoscenza degli uomini, che non poteva affatto pregiudicare la sua giocondità, trovò sempre la giusta espressione nei suoi versi scorrevoli. La parziale influenza di questa superficialità così piacevole avrebbe potuto facilmente condurre di nuovo l'arte alla volgarità. Fu quindi un caso felice, che quasi nello stesso tempo Hagedorn ed Haller acquistassero credito colle loro poesie e ne risultasse dal loro contrapposto un felice equilibrio.

Albrecht von Haller (16 ottobre 1708 — 12 dicembre 1777; vedi figura n. 16) istituì egli stesso alcuni anni prima della sua morte un parallelo fra le sue caratteristiche e quelle di Hagedorn e fra le loro poesie e indicò " la sensibilità, questo forte sentimento che dipende dal temperamento ", quale la nota essenziale delle sue serie e melanconiche poesie di fronte alla giovialità di Hagedorn. Nella vita del grandissimo scienziato, che nel tempo corso fra la morte di Leibniz e l'apparire di Alexander von Humboldt promosse in Germania gli studi scientifici, solo pochi anni furono consacrati alla poesia. Haller stesso pertanto affermava che il puro poeta era un membro superfluo ed ozioso della società e che non serviva punto al benessere dei suoi concittadini. Il poco che dopo il suo arrivo in Gottinga (1736), che diventò una triste occasione per le elegie sovra la sua diletta moglie Marianna, ancora scrisse di poesia, più non ci interessa per determinare il carattere dei carmi di Haller.

Fig. 16. — Albrecht von Haller. Dal rame di I. H. Lips (1758-1817).

Ma non fu cosa indifferente che lo scienziato celebrato dall'Europa intera procacciasse il vanto della sua lunga ed ottima vita colle sue poesie alla letteratura tedesca e, ciò che ancora più conta, fissasse per sempre nella poesia tedesca il carattere della sua possente personalità col tenue libretto " *Versuch Schweizerischer Gedichten* " (Berna, 1732). Haller inserì nel titolo quello " *Schweizerisch* " solo per scusarsi della sua manchevolezza linguistica, poichè essendo svizzero non era riuscito a impadronirsi sufficientemente della lingua alto-tedesca neppure ancora nella quarta edizione che delle sue poesie pubblicò in Göttingen nel 1748. Ma in riguardo alla lingua ed alla letteratura tedesca codesta piccola raccolta con tutti i suoi errori linguistici fu di gran lunga più importante e di maggior valore che non una gran quantità di volumi in alto-tedesco, immuni da tali pecche. Il tedesco, che per lungo tempo aveva indietreggiato in Svizzera di fronte al francese, acquistò in grazia delle poesie tedesche del dotto bernese un saldo appoggio che gli era diventato più che mai necessario. E i Tedeschi debbono ringraziarne la loro buona stella, poichè non era lontano il pericolo che Haller, il

quale teneva la sua corrispondenza in francese, si fosse deciso a usare anche nelle sue poesie quella lingua che a Berna era tenuta in maggior conto.

La scienza vanta opere latine di Haller, in cui molto fece per l'anatomia e la botanica e in cui per il primo diede un vasto fondamento scientifico alla fisiologia, che aveva appreso con molte lacune dal suo maestro olandese Boerhaave. La letteratura tedesca può informarci del posto importante e della influenza largamente esercitata in appresso dalle " Poesie svizzere " del dottor Albrecht Haller.

Il precoce fanciullo, rigidamente educato, aveva già scritto in età di dodici anni " una infinità di versi d'ogni genere ", canti pastorali, tragedie, poemi, tra i quali uno di più che 4000 versi sulla fondazione della lega svizzera. Omero era la sua lettura favorita, ma Lohenstein fu in questo tempo, poichè l'arte poetica si era immiserita in Germania, il suo primo modello e da lui prese intelletto a poetare. Solo la dimora in Inghilterra, dove si recò nel 1727 dopo la promozione in Leida, gli apprese l'arte di dir molto in poco. I poeti filosofici inglesi risvegliarono in lui l'amore del pensiero e " lo rimossero dalla gonfia e appiccicata maniera di Lohenstein, nuotante sulle metafore come sovra leggere vesciche ". Ma se pure nei versi tedeschi poteva conseguirsi tal concisione, si dovevano rimare anche in essi concetti e riflessioni filosofiche? Il cenacolo di Basilea ne combattè la possibilità, sebbene proprio qui l'archivista badese *Karl Friedrich Drollinger* (1688-1742), quando cessò il gusto degli orpelli di Lohenstein e venne a restringersi l'uso delle poesie di occasione, si riprometlesse del nuovo e maggiori cose dalla lira tedesca mercè l'unione dell'ispirazione e della tecnica. Si erano decantate le poesie di Drollinger (" Lode della Divinità ", " Ode alla musica ", Favole) come la miglior opera che finora avesse data la Germania meridionale. Tuttavia Drollinger, che biasimava la regolare struttura dei versi tedeschi come una costrizione pesante, si fidò solo di tradurre in prosa l'" *Essay on Criticism* " di Pope.

Haller si arrischiò di gareggiare in versi colle poesie filosofiche di Pope. Per scopi botanici aveva egli intrapreso nel luglio del 1728 da Basilea una spedizione sull'*Hochgebirge.* Fra le sensazioni avute nel suo viaggio lo colpì specialmente quella della differenza tra l'antico e semplice costume svizzero e quello venuto recentemente di moda. Una satira di Haller esprime l'amaro sentimento di questo dissidio nella domanda: " Di', o Elvezia, tu patria d'eroi, qual parentela corre fra l'antico e il moderno tuo popolo? " Nel diario del suo viaggio sulle Alpi, composto in francese, Haller esclama: *Heureux peuple que l'ignorance préserve des maux qui suivent la politesse des villes* ". La prima delle strofe di dieci versi svolge poi ugualmente questo pensiero fondamentale, come il tema proprio delle " Alpi ".

" Poveri nella grandezza, miseri nella ricchezza, non toglierete, voi mortali, con ogni vostra arte e raffinatezza allo scolaro della natura la nostalgia della felice età dell'oro, in cui il bisogno era ricchezza ". Le quarantanove strofe del famoso carme didascalico di Haller non contengono, come si presupporrebbe dal titolo " *Die Alpen* ", la descrizione della magnificenza e della maestà dell' " *Hochgebirge* ". Non mancano certamente le descrizioni di dettaglio, come la descrizione, esaltata ancora quale un capolavoro nel " Laokoon " di Lessing, dell'alta vetta del nobile Enziane. La cima del Gottardo che si nasconde nelle nuvole,, le liscie pareti dell'antico ghiacciaio che

si ammassiccia verso il cielo e le aguglie simili a un muro della ripida montagna, da cui il torrente scende spumeggiando fra i boschi di cascata in cascata, trasportano ancora oggi il lettore tra quel paesaggio alpino. Ma nonostante tali versi Haller non assurge peranco alla gioia estetica della sublime selvatichezza del Hochgebirge.

Rousseau per il primo ha destato colla sua " Eloisa " il sentimento della natura per la romantica bellezza delle Alpi. La posizione di Tübingen tornò assai gradevole ad Haller trovandovi un compenso ai due monti nell'apertura che si trova framezzo di tre verdi valli, ma non gli piacque affatto la posizione di Heidelberg per gli alti colli. L'ideale d'allora continuava ad essere il paesaggio olandese, dove lo sguardo spazia sovra un territorio piano e ben costrutto, e dove l'acqua non può mancare. La montagna sterile era orribile per la gente di quel tempo. Winckelmann stesso provò un senso di oppressione nell'attraversare le Alpi orrende. Haller dà una importanza molto maggiore alla impressione morale che non a quella pittoresca del paesaggio. Egli non voleva creare un riscontro alle descrizioni delle " Stagioni " di Thomson, bensì acquistarsi il soprannome onorifico di un Pope tedesco. Ma se nei " Pensieri sovra la ragione, sovra la superstizione e sulla incredulità ", nelle riflessioni " sovra l'onore " colle quali intese dare un contenuto spirituale ad una poesia d'augurio di occasione, nel lamento sovra " la falsità della virtù umana " e più tardi nei tre canti " sulla origine del male " trattò in generale questioni filosofiche in sul modello di Pope, le " *Alpi* " per contro mostrano una impronta assolutamente originale.

Haller che era uomo scrupoloso in fatto di religione si espresse più tardi severamente a proposito di Jean-Jacques Rousseau. Ma nelle sue " *Alpi* " ha però egli stesso anticipato le accuse di Rousseau contro quel peggiorare dei costumi che si accompagna collo sviluppo della civiltà. Se egli contrappone, con un ricordo oraziano, " alla pregiata nullità dei vani onori " la lontananza dagli affari e dalla gloria quale un buono e piacevole destino, non si tratta tuttavia più di residui di letture classiche nel confronto dei semplici ed incorrotti alpigiani coi cittadini dai guasti costumi. Risuona qui di già il culto rivoluzionario della natura dell'età dello " Sturm und Drang " nutrita da Rousseau.

Oh! ciechi mortali! che fin presso alla tomba vicina l'avarizia, l'onore e la voluttà trattengono con vane lusinghe, che avvelenate con sempre nuove cure e vane fatiche il dono esattamente contato dei brevi giorni, che sdegnate la quieta felicità di una mezzana fortuna, e più esigete dal destino che la natura non esige da noi e che vi fate un bisogno delle brame della follia. Ah! credetelo, non è già il nastro di un ordine che rende felice, nessun gioiello di perle fa ricco! Mirate un popolo spregiato, tutto allegro nel lavoro e nella povertà: la ragionevole natura soltanto può far felice.

Il supplemento che Haller aggiunse alla sua entusiastica descrizione della innocente vita naturale colle due satire: " I costumi corrotti " e " L'uomo secondo il mondo " mostra con quanta serietà egli prorompesse in queste querele. Quando più tardi fece pace coi rigidi signori della asservita repubblica di Berna e nel 1753 tornò quale membro del gran consiglio nella sua città natale, cercò di attenuare quanto più gli fu possibile la impressione dei suoi attacchi giovanili alla intollerante ed eccessiva rozzezza ed alla egoistica bramosìa di potere della aristocrazia

dominante. Ma l'ingloriosa rovina di codesta oligarchia svizzera dinanzi alla bufera della rivoluzione francese compì ancora prima della fine del secolo la profezia di Haller:

" Adesso noi, ammolliti da lunga pace, roviniamo in quel punto dove cadde Roma ed ogni Stato, che abbia raggiunto il suo termine. I cuori dei cittadini, l'anima dello Stato, il nerbo della patria, tutto si rilassa, tutto si corrompe: ed ancora una volta il mondo leggerà nelle storie, come la rovina dello Stato abbia seguìto alla corruzione dei costumi ".

Era da aspettarsi che il poeta, il quale seppe conferire una tale insolita vigorìa ai suoi alessandrini densi di pensiero e fare di nuovo un pregio della " povertà della frase " con una scelta parsimoniosa di epiteti espressivi non sia riuscito appunto a distinguersi anche nella leggera poesia di amore. Tuttavia egli ha scritto coll'invito a " Doris " e colle due elegie Mariane le più famose e più sentite poesie di amore di quel decennio che precedette l'apparire di Klopstock. L'austero uomo cede ai blandimenti di un cicaleccio d'amore nel tranquillo faggeto, allorchè la luna innalza i suoi argentei corni:

Vieni, Doris, vieni tra quei faggi, rechiamoci in quell'angolo tranquillo dove nulla si muove, fuorchè tu ed io. Solo ancora il soffio del piacevole vento di ponente agita il pieghevole fogliame dei rami e ti sfiora con vezzo amoroso.

In modo assai più commovente di quello con cui il barone di Canitz canta " l'atterrirsi della fantasia " alla morte della sua Doris, risuona il lamento di Haller per la sua diletta:

Sì, la mia tristezza deve ancora durare, quando già il tempo mi asciugò le lagrime; il cuore sa altra sorta di lagrime oltre quelle che bagnano le guancie... Nel bosco più fitto presso i tetri faggi, dove nessuno ascolta le mie querele, io voglio cercare la tua fulgida imagine, dove nessuno potrà distogliermi dal mio dolore... Anche nella profonda lontananza del cielo io voglio rintracciarti la notte e cercarti più su de le stelle, che giransi sotto i tuoi piedi.

Traspare così nel tema della gioia e dell'affanno d'amore, trattato da tanti poeti, non più che nelle riflessioni sovra lo scheletro dell'elefante, sul " terribile mare della austera eternità " e la stirpe mortale, " una ambigua cosa di mezzo fra l'angelo e l'animale ", la caratteristica personale dell'uomo, di cui Lessing vantava che lo spirito abbracciasse un mondo e paresse nato per tutte le cose.

La prodigiosa versatilità di Haller, che diede prova non solo del suo interesse ma puranco dell'autorità del suo giudizio in tutti i campi, fu da lui provata anzitutto nel campo della critica. Scrisse dodicimila recensioni per i " *Göttingischen gelehrten Anzeigen* " da lui fondati nel 1739. Si guardò bene dallo intromettersi personalmente nelle contese letterarie, di cui si fecero oggetto con suo rincrescimento le sue poesie. Ma attenendosi tanto nella teoria quanto nella pratica alla rima mostrò con molta intelligenza di accordarsi colla nuova maniera poetica di Klopstock. In anni più tardi Haller, che si era ricollegato assai da vicino per

un certo lasso di tempo a Shaftesbury, cadde in un oscuro affanno per la salvezza della sua anima ed anelò più per paura che per convinzione ad opinioni prettamente ortodosse.

Si occupò ancora una volta di poesia, in sull'inizio dei settant'anni, e precisamente nel campo del romanzo politico. Cercò di svolgere in forma di romanzo la natura ed i pregi della monarchia assoluta e di quella costituzionale nella storia orientale di "Usong" (1771), nell'"Alfredo re degli Anglosassoni", nel frammento di storia romana "Fabio e Catone". Il patrizio bernese diede qui naturalmente la preferenza alla forma di governo della sua patria. Mentre le poesie di Haller continuarono ad essere tenute in pregio per il contenuto e per la forma in tutta l'età seguente fino oltre la morte di Schiller, ci è testimonio del perdurar della fama di codesto romanzo politico sopratutto il motto della prima redazione del "Gottfried von Berlichingen" di Goethe, tolto dall'"Usong".

Come sotto l'influenza inglese apparve all'incirca nello stesso tempo in Amburgo e nella Svizzera una nuova poesia, apparvero così anche in quegli stessi anni nella Svizzera ed in Amburgo le più notevoli imitazioni di una speciale manifestazione letteraria della Inghilterra. Vogliamo accennare ai *fogli morali ebdomadarii.* In antitesi alla austerità puritana si usò in Inghilterra sotto la restaurazione di trattar leggermente di questioni morali come per segno di devozione verso il re, ed anche dopo il 1689 si procedette ancora per alcun tempo più in là per questa frivola via, specialmente negli spettacoli teatrali. Ma non tardò a susseguire la reazione. Un avviamento moralizzante si fece sentire con grandissima vigorìa in una particolare maniera di giornali, come più tardi anche nei romanzi di Richardson, che avrebbero poi dovuto avere una influenza così grande sulla letteratura tedesca. Esso si fece pur sentire nei due più famosi e più influenti periodici morali ebdomadarii della Inghilterra, nello "*Spectator*" (1710/12) edito da Richard Steele e Giuseppe Addison e nel "*Guardian*" (1713). Li aveva già preceduti nel 1709 il "*Tatler*". Il prodigioso successo dello "*Spectator*" suscitò quindi in Inghilterra e ancora più in Germania un rovescio di imitazioni, di cui proprio nessuna potè misurarsi col primo "*Spectator*" per spirito ed *humor*, nè lo Spettatore generale, nè il berlinese e i due lipsiensi o lo "Spettatore in Baviera" e neppure "La Spettatrice" o lo "Spettatore" danese che comparve sotto un titolo infranciosato o il "*Teutsche Bernersche Spektateur*" per cui Haller scrisse dei saggi. L'imitazione non si restrinse naturalmente alla conservazione del titolo e lo "*Spectator*" di Steele-Addison ed il "*Guardian*" continuarono ad essere saccheggiati dopochè la moglie di Gottsched li ebbe entrambi tradotti (1739-45).

Bene si apposero al bisogno ed al gusto del tempo gli autori dello "*Spectator*" trasportando dalla poesia nel giornalismo l'antico precetto oraziano "*aut prodesse volunt aut delectare poetae*". Quella generalizzazione del sapere, della filosofia morale e della critica dei costumi tentata da Thomasius solo e senza un durevole successo fino dal 1688 colla sua rivista mensile aveva oramai trovato le condizioni favorevoli al suo sviluppo. Un prospetto per nulla completo conta, dal 1713 fino alla fine del secolo, 220 riviste ebdomadarie morali per la Inghilterra, oltre 500 per la Germania, di cui 99 solo in Amburgo. Lo "*Spectator*" aveva dato a loro tutte il programma di conferire al diletto ed alla educazione

del paese coll'ingentilire la vita umana, col promuovere la virtù e le cognizioni, col raccomandare tutto quanto potesse servire alla società di utile e di decoro.

Con un " compendio tedesco di scritti morali inglesi " aprì Amburgo nel 1713 col " *Vernünfftler* " la lunga serie delle riviste morali in Germania. La migliore di queste riviste morali ebdomadarie fu pubblicata nel 1734 dalla cerchia di amici di Brockes col titolo " *Der Patriot* ". Prima d'essa erano usciti in Zurigo nel 1721 i " *Discoursen der Mahlern* ". Ancora nel 1758 si sperava, certamente invano, nella cerchia dei seguaci di Klopstock in Kopenhagen di poter preparare una buona accoglienza al " *Nordisches Aufseher* " come ad un figlio del " *Guardian* " di Steele. Herder vantò l'" *Hypochondrist* " fondato nell'Holstein tre anni più tardi e in cui Gerstenberg ebbe parte principale, come la migliore delle riviste morali della Germania, una lode, che potè certamente rispondere ad una intenzione e al desiderio più che al reale servigio di questa ultima venuta.

Le riviste morali si acquistarono senza dubbio parecchio merito nel miglioramento dei costumi e nel progresso intellettuale della Germania. Anzitutto prepararono con buon esito una ragionevole riforma dei sistemi d'educazione malamente negletti, quale fu poi compiuta da Rousseau, Basedow e Pestalozzi. La libera palestra della rivista inglese non era possibile nella Germania così timorosa. Ogni critica dei costumi e delle condizioni poteva cagionare scandalo, e per mezzo della censura, che del continuo minacciava o realmente si intrometteva, le riviste morali furono sempre più confinate nel campo letterario. Giornali come i " *Belustigungen* " di Schwabe, ed ancora i " *Bremer Beiträge* " mostrano il trapasso dall'antica alla recente maniera. L'intento espressamente dichiarato dai " *Beiträge* " di piacere e di giovare al bel sesso è anzi assolutamente caratteristico per le riviste morali. La prima rivista settimanale di Gottsched " *Die vernünftigen Tadlerinnen* " (1725) voleva lasciar credere di essere scritta da donne e combatteva per la cultura e per i diritti del sesso femminile. Bisognava provvedere alla negletta cultura femminile: e si rianimò così una tendenza che si era già manifestata nei " *Frauenzimmer-Gesprächspielen* " di Harsdörfer. Una serie di riviste si studiò di offrire una vera biblioteca per il sesso femminile. Lo scambio di pensieri fra la rivista ed i lettori doveva promuovere l'interesse per la riforma morale.

Con tutto ciò si palesa pure in questa rivista una certa pesantezza, specie quando si mirò ad imitare di proposito quel particolare brio che dominava così dilettevolmente nella imaginaria società dello " *Spectator* ". Le moralizzazioni, per cui offrì un modello messo così sovente a profitto la riduzione di La Bruyère dei " *Caractères de Théophraste* " (1687) ai costumi del secolo di Luigi XIV, si mantengono quasi sempre sulle generali.

Assai caratteristica è parimenti la imitazione della introduzione dello " *Spectator* " nel primo " *Pensée* " del " *Patriot* " di Amburgo. Addison, come inglese, disegna con maggior rilievo alcuni tipi bizzarri di cui non può sfuggire al lettore moderno la parentela che essi hanno colle ben note figure del più tardo " *Pickwickklub* ". Unicamente a pro della loro Inghilterra si occupano i compagni di Sir Rogers de Coverley e di Will Honeycomb. Il cronista amburghese dei " costumi del mondo " si vanta

al contrario che, sebbene egli sia nato nella Sassonia superiore, stima il mondo intiero sua patria e sè stesso il concittadino di qualunque altro uomo senza la minima differenza.

Se la propensione cosmopolita dei Tedeschi rese loro facile l'accettazione di un buon modello straniero, tolse a loro nello stesso tempo di passare dal generale ad una caratteristica nazionale. Le scolorate pitture di costumi e le moralità assunsero perciò assai presto un carattere pedantesco. Circa il principio della guerra dei sette anni, le riviste morali avevano cessato d'altra parte di essere un elemento di progresso nella evoluzione della letteratura tedesca.

4. Egemonia letteraria di Gottsched e riforma del teatro. Gli Svizzeri.

Il nome di Gottsched, così diceva subito dopo la di lui morte il professore gottinghese Abraham Gotthelf Kästner in una sua commemorazione, " è uno dei più noti nella nuova letteratura tedesca ". Per un certo tempo, egli soggiungeva, la Germania gli concesse abbastanza all'unisono il vanto di grandi meriti per il buon gusto dimostrato nella poesia e nella eloquenza, ma dipoi poco a poco le opinioni sul suo conto si divisero e finalmente si disse di lui puranco abbastanza all'unisono il contrario. Già Kästner cercava, di certo ancora inutilmente, di opporsi a questa condanna. Dacchè Theodor Wilhelm Danzel ci ha fatto conoscere le relazioni e l'azione di Gottsched nell'età che fu sua, si cominciò ad apprezzare sempre più degnamente l'importante posizione storica, che nonostante la sua limitatezza personale Gottsched ebbe nello svolgimento letterario del sec. XVIII, ed a riconoscere i suoi meriti veramente grandi malgrado tutte le sue debolezze. Ma per quanto sarebbe cosa ingiusta il dileggiare come un noioso pedante il laborioso promotore della coltura e il riformista animato di uno schietto sentimento nazionale, devesi pure ammettere che il culto instaurato da Eugen Reichel per " Gottsched il tedesco " si rese colpevole in questi ultimi anni dell'esagerazione nel pregio delle buone qualità e dei meriti di Gottsched.

In sul limitare del nuovo secolo (2 febbraio 1700) nacque *Johann Christoph Gottsched* (morto nel 1766, vedi figura n. 17) in Juditten e si recò nel 1714 per lo studio della teologia nella vicina università di Königsberg. Egli lasciò presto da parte la teologia per la filosofia e per le belle lettere. Aveva da poco cominciato ad insegnare filosofia allorchè dovette fuggire dalla Prussia (1724) poichè si vide dinanzi il pericolo per la sua gigantesca corporatura di venire forzatamente arrolato nella guardia del corpo di Federico Guglielmo I.

Non viene da questo fatto buona luce sulla sicurezza legale dello Stato tedesco, ma per Gottsched l'essere cacciato dal " diletto paese " fu una fortuna. Egli riuscì ad assimilarsi quanto Königsberg poteva fornirgli colla sua tradizione

poetica, coll'insegnamento e coll'esempio del professore di poesia Johann Valentin Pietsch e di altri maestri, quali Johann Jakob Rohde. Non si sarebbe potuto incominciare la riforma del teatro tedesco dalla remota Prussia orientale, se ancora si doveva acquistare da quel paese un posto nella letteratura. Dovette perciò Gottsched venire in Lipsia, nel centro dell'attività letteraria. Le fiere attiravano le

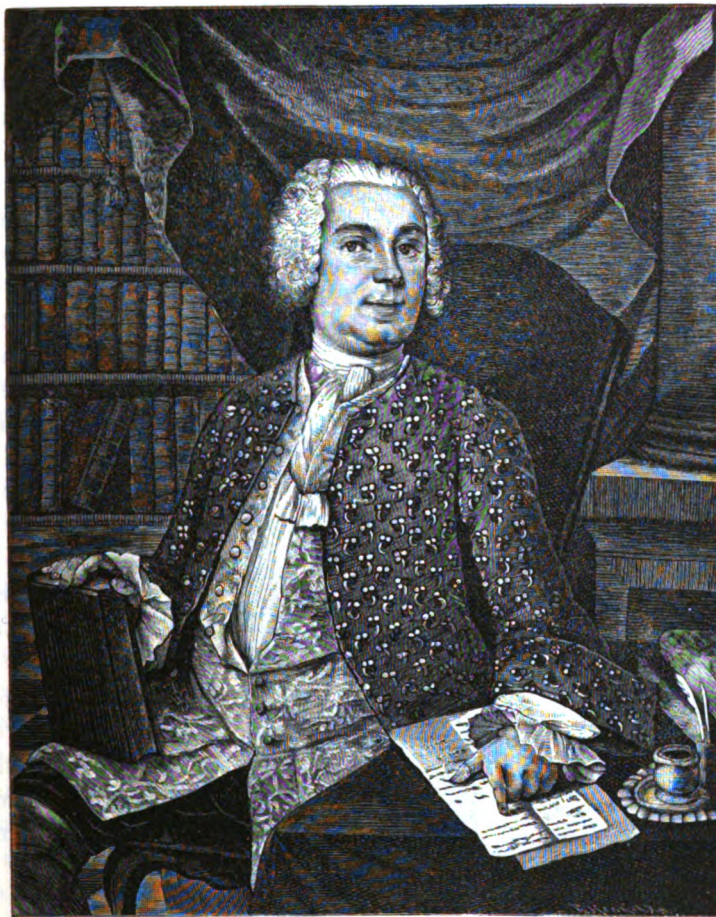



Fig. 17. — Johann Christoph Gottsched. Da un acquerello del tempo, in proprietà della « Altertumsgesellschaft Prussia » di Königsberg.

migliori delle compagnie comiche nomadi in quella città, che grado a grado era diventata, in gara con Francoforte sul Meno, la sede principale del commercio librario tedesco.

Se la frase di Lessing che all'accademia di Lipsia nulla si imparasse forse così presto quanto il diventare uno scrittore si conviene per due decenni più tardi quando appunto per l'opera di Gottsched si era venuta creando questa sua prerogativa, la Germania si era tuttavia assuefatta fino dal 1682 per mezzo degli “*Acta eruditorum*„ di Otto Mencke ad accogliere da Lipsia il giudizio critico sovra le nuove opere. Il figlio di Otto Mencke, Johann Burchard Mencke, agevolò al fuggiasco le pratiche per naturalizzarsi in Lipsia. Probabilmente per mezzo suo

Gottsched fu ammesso nella “ *Deutschübende poetische Gesellschaft* „ (Società dei praticanti la lingua tedesca) ed essendone diventato preside riuscì ad acquistare per la prima volta qualche influenza nel mondo letterario. Per un certo periodo di tempo gli sorrise il pensiero di accostare la Società tedesca di Lipsia “ al famoso esempio dell'Accademia francese fondata da gran tempo in Parigi „, ma tale speranza sfumò ben presto per la negligenza degli ingrati colleghi, che nel 1783 vennero ad una completa rottura col loro benemerito preside.

Fig. 18. — Luise Adelgunde Viktoria Gottsched, nata Kulmus. Dal rame di J. M. Bernigeroth (1713-67; disegno di E. G. Hausmann), nell'edizione delle « Frau Gottschedinn Gedichte », Leipzig, 1763.

Gottsched non era dissimile da Opitz nella abilità di annodare dapertutto relazioni, che potessero recar vantaggio nello stesso tempo alla sua persona ed alla causa da lui sostenuta. Già nel 1730 egli diventò professore straordinario di poesia, quattro anni più tardi professore ordinario di logica e di metafisica. Nel 1735 si tolse in moglie da Danzica *Luise Adelgunde Viktoria Kulmus* (1713 fino al 1762) e costei diventò, come traduttrice e autrice di drami, una valente cooperatrice del famoso professore nel suo rinnovamento della letteratura tedesca.

Quantunque Gottsched esordisse in Lipsia la sua attività letteraria con una satira sovra la poesia di occasione, non si occupò di letteratura bensì di filosofia nel suo primo anno di insegnamento. Gli scritti di Wolff gli avevano distrutto anche i dubbi non sciolti dalla “ Teodicea „ di Leibniz, di cui più tardi fornì una versione tedesca, e da wolffiano convinto volle dalla cattedra e negli scritti adoperarsi per la diffusione del nuovo verbo. Anch'egli si oppose, così come altra volta dallo stesso seggio Thomasius, alla filosofia tradizionale ed ufficiale e si impegnò per tal modo in una lotta ancor sempre pericolosa per l'illuminismo (*Aufklärung*).

Fino dal 1707 *Christian Wolff* (nato nel 1679 in Breslau, morto nel 1754 in Halle) aveva contribuito con buon successo quale professore di matematica e

di scienze naturali al fiorire della giovane Università di Halle, allorchè il re Federico Guglielmo I, prestando orecchio alle calunnie dei pietisti, ingiunse nel 1723 all'ateo, pena la forca, di abbandonare entro quarantotto ore la terra prussiana. Ciò significava per la Germania l'aperta rottura della lotta fra lo illuminismo e le sette religiose collegate in una comune opposizione contro la filosofia. Wolff trovò buona accoglienza alla Università di Marburg e Federico II ritenne uno dei primi doveri del suo regno di richiamare in onorevolissima maniera il bandito alla sua cattedra di Halle.

La filosofia di Wolff si diffuse in tutte le università tedesche e Gottsched ne ebbe il merito principale. Egli espose tutte le discipline filosofiche colle sue "*Ersten Gründe der gesamten Weltweisheit*" (1734) nella loro naturale connessione sistematica secondo la dottrina di Wolff ma in modo più facilmente comprensibile. La dottrina di Wolff non può essere paragonata neppure da lunge per profondità e per originalità con quella di Leibniz, che ne forma il fondamento. Ma Wolff si acquistò il merito di una trattazione sistematicamente esauriente di tutto il sapere. Per mezzo della dimostrazione matematica, con cui egli espose il suo sistema, non ne agevolò solo col renderlo più facile l'intendimento ma destò anche il piacevole senso che ciascuno potesse sicuramente impossessarsi del sapere. Egli vuole fino dal principio conferire alla sua filosofia una utilità pratica, vuole per mezzo di una chiara, semplice cognizione, che riesca a presentare per ogni cosa una causa sufficiente, promuovere la felicità umana. La folla delle contradizioni si deve poter sciogliere dinanzi alla conoscenza razionale per diventare l'oggetto possibile e immaginabile della filosofia. Avendo Wolff scritto una gran parte delle sue opere in tedesco e senza dubbio in un tedesco chiaro e comprensibile, come non fu più tardi proprio della filosofia, promosse validamente il formarsi di una lucida prosa tedesca e ispirò l'amore della filosofia, affrancandola dalla cognizione del latino, in una più ampia cerchia di persone.

Fig. 19. — Christian von Wolff. Dal rame di J. M. Bernigeroth (1713-67).

Allorchè Gottsched imparò a conoscere le "*Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*" (1719) di Wolff, cominciò pure a vedere ordine e verità nel mondo. Gottsched si prefisse quale suo compito particolare di mettere in valore anche nella letteratura l'ordine e la causalità insegnati negli scritti di Wolff e richiesti per tutte le manifestazioni della vita. Con questo punto

filosofico di partenza egli si trovava in grado non solo, come cento anni prima di lui Opitz, di stabilire una dottrina poetica, ma di abbracciare anche per il primo l'" idea della letteratura tedesca nella sua totalità ", come non si sarebbe assolutamente potuto, secondo la sentenza di Danzel, prima di lui. Laonde si vide necessitato di rivolgere la sua attenzione anche al teatro, di cui non si era dato pensiero neppure un solo dei molti che da Opitz in poi si erano presentati quali autori di " guide per salire al Parnaso ". Il dominio del naturale e del ragionevole servì ad introdurre in tutti i campi della letteratura l'unità dell'ordine e l'armonia dei precetti.

A queste esigenze, derivate dalla filosofia di Wolff, parvero a Gottsched che contrastassero tanto la gonfiezza di Lohenstein quanto il volo poetico della forma e della fantasia di Milton e di Klopstock, tanto le rozze compilazioni dei comici quanto la universalità del drama di Shakespeare. All'incontro credeva trovare nelle opere dei Greci e dei Romani come in quelle dei Francesi le regole prescritte dalla natura e dalla ragione e voleva assoggettare la letteratura tedesca alla disciplina di questi modelli. Così la "*Redekunst*" (arte oratoria) (1728) come più tardi la "*Deutsche Schaubühne*" (scena tedesca) accennano fin dal titolo all'ammaestramento ed alle regole degli antichi Greci e Romani, ed alla "*Kritische Dichtkunst*" viene premessa invece di una introduzione l'" Arte poetica di Orazio tradotta in versi tedeschi ", mentre per la "*Schaubühne*" si proponeva di fare una traduzione della poetica di Aristotile.

La composizione di una retorica razionale seguìta nel 1728 si riconnette alle sue mire di mettere praticamente a profitto la filosofia di Wolff. Il libro dedicato al Kronprinz Federico e che fu poi ufficialmente adottato in Prussia doveva servire alla cultura dei predicatori nel senso wolfiano e cooperò quindi, non solo allo ammaestramento formale della elocuzione, ma sovratutto alla diffusione dello illuminismo. Pertanto il famoso professore di teologia *Johann Lorenz Mosheim*, che la società tedesca lipsiense, per eccitamento di Gottsched, scelse nel 1732 a suo presidente quale il miglior prosatore ed il primo predicatore della Germania, vede a ragione " nello studio della filosofia un mezzo capitale per superare la stoltezza teologica ".

Un successo non minore della "*Ausführliche Redekunst*" che più tardi fu ancora rimaneggiata espressamente per lo insegnamento scolastico ed accademico, ebbe nel 1748 la "*Grundlegung einer deutschen Sprachkunst*" (Principii di un'arte della lingua tedesca). La lotta incominciata da Opitz contro l'uso dei barbarismi e dei provincialismi fu continuata da Gottsched con una conoscenza più profonda del linguaggio. I trentadue opuscoli dei suoi "*Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*" (Contributo alla storia critica della lingua, della poesia e della eloquenza tedesca) (1732-44) testimoniano del suo interesse e della conoscenza dell'antica letteratura e dell'antica lingua tedesca. I suoi avversarii tedeschi ebbero il vantaggio, mediante le loro fortunate scoperte e le loro traduzioni trasandate, a cui Gottsched potè almeno contrapporre la sua "*Reineke Fuchs*" coll'aggiunta di una versione in prosa, di veder messi in ben altra luce i loro meriti riguardo alle antichità patrie. Ma nei "*Beyträge*" e nell'indice bibliografico del "*Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*" (1757-65) diede bellissima prova tanto

della sua intelligenza e del suo zelo quanto del sentimento patriottico che lo spinse a tali studii. Mettendo Gottsched il dialetto della Misnia a norma dell'alto-tedesco, come poi in seguito fu codificato dal suo successore *Johann Christoph Adelung* nella compilazione del " Vocabolario-grammatico-critico del dialetto alto-tedesco „ da Gottsched medesimo ideato e cominciato (1774-80), offese profondamente gli Slesiani, ma senza dubbio ebbe un'idea saggia e fece cosa necessaria. Sebbene di già Schottel e Leibniz avessero preteso per la lingua scritta una base più ampia della lingua normale di una singola provincia, gli Svizzeri pure avevano dimostrato che nessuna provincia del regno tedesco poteva vantare con più legittimo titolo della Misnia una tale prerogativa. Essi volevano solo non essere privati per sè della comodità del proprio dialetto cui si erano assuefatti.

Ma a Gottsched venne fatto colla sua " *Sprachkunst* „ di guadagnare anche nella cattolica Germania occidentale e meridionale l'ingresso per lungo tempo vietato all'" *hochdeutsch* „ perfezionato da Lutero. Il viaggio di Gottsched a Vienna nel 1749, dove fu amichevolmente ricevuto con sua moglie da Maria Teresa, non significa solo un trionfo personale di Gottsched, ma pure il decisivo riconoscimento dell' " *hochdeutsch* „ come lingua letteraria del governo imperiale cattolico.

La sua retorica e la sua grammatica esercitarono una influenza più duratura che non l'altra sua opera maggiormente citata, il " *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* „ (1730) (Tentativo di un'arte poetica critica pei Tedeschi). Ancora nel 1742 nella prefazione alla terza edizione (la quarta ed ultima apparve nel 1754) egli si vantava, e con ragione, di aver avuto per il primo cuore e audacia per un tal lavoro. La vena poetica di Gottsched era, come si vede dalla raccolta delle sue poesie, tenuissima, per quanto abbia riscosso per qualche tempo qualche lode, e ancora minore di quella di Opitz.

Egli non si sentì spinto ad occuparsi dell'arte poetica per un impulso interiore, ma perchè la credeva un'arte che si potesse imparare, quand'anche si difettasse di una vocazione naturale.

L'"*Art poétique* „ di Boileau forma il fondamento del suo trattato, nella cui prima parte egli illustra la natura ed il meccanismo della poesia in generale, come nella seconda i singoli generi di essa (Ode e Lied, Favola, Poema eroico, Satira, Poesia pastorale, Drama, Opera, Elegia, Epistola, Epigrafi, Cantata, Epigrammi, Scherzi, Imprese). L'affare principale dell'arte poetica rimane pur sempre " la imitazione delle azioni e delle passioni dell'uomo „, poichè la poesia ha la sua base negli uomini. Ad ogni vero poeta è quindi necessaria anzi indispensabile una conoscenza fondamentale dell'uomo. Deve essere ufficio del buon poeta di tenere in freno colla ragione la fantasia e colle regole della verisimiglianza lo stile elevato, cioè l'allontanarsi della lingua poetica dalla prosa della vita solita. Una sobria correttezza è quindi lo scopo di questa poetica wolfiana. Il precetto morale per la cui sensibile rappresentazione il poeta imagina una favola cercandone nella storia i personaggi cui sia capitato qualche cosa di simile viene espressamente indicato quale il punto di partenza per l'invenzione del poeta dramatico.

Si può in conseguenza vantare che la pratica poetica sotto l'influenza di Gottsched si atteggiò sempre meglio che non la formulazione della teoria. E ciò

si deve all'effetto dei modelli francesi. Ma poichè Gottsched e la sua scuola ebbero creato a fatica col loro aiuto una specie di compenso al drama tedesco, fu più tardi necessario di non restringersi per sempre a questo campo, ma di tentare un drama veramente nazionale. Gottsched all'incontro credeva di avere già fatto qualchecosa di definitivo stabilendo la regolarità e rimovendo tutto quanto fosse contrario alla ragionevolezza. E bene si disse essere stato questo il suo compito. Lessing negava più tardi che il professor Gottsched avesse avuto alcun merito nel miglioramento del teatro tedesco. Ma non si poteva soccorrere alla misera condizione di quel teatro raccostandosi al vecchio drama inglese, come poi propose Lessing, in un tempo, in cui secondo la sua propria confessione "i nostri drami politici ed eroici erano pieni di insensatezza, di ampollosità, di lordumi e di spirito plebeo, le nostre commedie consistevano in travestimenti ed incantesimi e le scene più interessanti di esse in bastonate ". Poteva qui ottimamente venire in aiuto la rigida disciplina formale del drama francese, cui assoggettarono di nuovo i loro drami verso la fine del secolo i poeti di Weimar. Allorchè Goethe portava in sulla scena il "*Mahomet*" di Voltaire e Schiller celebrava nelle stanze del suo prologo la forza purificatrice ed educatrice dell'arte francese confinata in limiti immutabili, avveniva così con qualche ritardo una storica giustificazione del tanto dileggiato riformatore del teatro, Gottsched.

Opitz si era almeno curato con traduzioni anche del genere dramatico e poscia i suoi successori, specie Andreas Gryphius e Lohenstein, avevano dotato di drami la letteratura erudita. Ma nè questo drama del rinascimento nè il drama scolastico, che di quando in quando ricompariva, ed a cui bisogna riconnettere quale un gruppo particolare il drama gesuitico, ebbero poco più che un casuale e momentaneo contatto col teatro, ai cui bisogni provvedevano i comici stessi. Lo slesiano Hallmann nella prefazione alla sua "*Trauer-Freuden- und Schäffer-Spielen*" protestava all'incontro perchè la dignità e la utilità dei drami composti da persone dabbene e colte fossero "abbandonate a gente plebea e girovaga per trasonica ostentazione ". Accanto allo spettacolo scenico tedesco ed al drama destinato alla lettura abbiamo ancora quale terzo gruppo indipendente l'opera. Non si tiene d'altronde conto nella produzione dramatica dei secoli XVII e XVIII di quanto si conservò ancora nei paesi schiettamente cattolici dei resti dell'antico drama della Passione.

La importanza dell'attività dramatica di Gottsched non culmina perciò affatto nell'avere introdotto il drama regolare francese. L'avvenimento più importante dal punto di vista storico consiste nella ricongiunzione finalmente operata per mezzo suo della letteratura e della scena, del poeta e del comico. Per apprezzare giustamente questo fatto capitale noi dobbiamo a questo punto aver dinanzi agli occhi l'evoluzione del teatro tedesco.

L'anno 1630 costituisce nella storia dei comici inglesi in Germania un importante periodo. Le compagnie girovaghe continuarono certamente ancora a chiamarsi di "comici inglesi" per tre decennii, ma vi si aggiungeva alcune volte prudentemente: "come così si dicevano" ed altre la cosiddetta compagnia inglese aggiungeva di constare per la massima parte di tedeschi, che "avevano sorpas-

sata di gran lunga l'arte degli stranieri „. Comici tedeschi potevano recitare perfettamente " secondo la maniera inglese „ da quando le produzioni importate dagli inglesi si trovavano a stampa accessibili a tutti nella traduzione tedesca. Nel 1620 e nel 1630, come d'altronde fu già ricordato (cfr. vol. I, pag. 361) a proposito delle *tournées* di questi comici, ne apparvero i due primi volumi, il primo col titolo di "*Engelische Comedien und Tragedien* „, il secondo con quello di "*Liebeskampff* „.

Il dominio assoluto del drama inglese sulle nomadi scene del teatro tedesco aveva così raggiunto la sua fine. Non passarono certamente ancora quarant'anni prima che uscisse una nuova collezione per la stampa dalla cerchia degli attori. Dominava però naturalmente la tendenza di rifiutarsi di dare la proprietà delle produzioni alle altre compagnie concorrenti e il timore di attenuare la curiosità degli spettatori col pubblicarle. La raccolta del 1670 portava il titolo "*Schaubühne englischer und* " *französischer* „ *Komödianten* „. La parola "*inglese* „ si era conservata ancora in sul principio del titolo, ma poi non si discorreva più di un metodo inglese ma si accennava alle bellissime e nuovissime commedie, che erano state recitate negli ultimi anni in Francia, Germania ed altri paesi. Naturalmente appare che i comici tedeschi in questa occasione pubblicano le loro collezioni di drami ancora quali " produzioni di comici inglesi e francesi „. La nota dello esotismo non valeva solo di raccomandazione particolare ma i loro migliori lavori erano di fatto quasi tutti derivati da modelli stranieri. Però le compagnie cominciano ad assumere fino dal 1650 la denominazione di "*hochdeutsche Komödianten* „, non essendo dubbio che originariamente l'assumessero solo per distinguersi dalle basso-tedesche, cioè dalle olandesi, che dopo la conclusione della pace si spingevano di nuovo nella Germania del Nord e verso il Reno e nella Germania del Sud fino ad Ulma e Monaco. In Amburgo i comici olandesi, pur dopo la mala sorte avuta dalla Neuber e dal suo repertorio ispirato da Gottsched, trovarono ancora nel 1741 il loro pubblico.

Come prima della guerra dei trent'anni la maniera inglese potè servire di raccomandazione alle compagnie girovaghe, così di già nel 1651 i comici olandesi venendo a Francoforte si vantavano di " voler rappresentare ogni cosa secondo il piacevole modo e stile francese „. La raccolta del 1670 conferisce per ciò solo una veste letteraria ad una trasformazione già penetrata da lungo tempo in sulla scena. E parimenti se ne può stabilire che Gottsched trapiantando il drama francese sovra le scene tedesche non si frappose tanto alla loro evoluzione naturale, quanto si è inclinato a supporlo in sull'autorità di Lessing.

Anzi Gottsched colla sua cultura letteraria e colla sua rigida logicità wolfiana venne in aiuto ad un movimento che si preparava da lunga pezza. Senza questa congiuntura non sarebbe stato possibile il rapido e sorprendente trionfo della sua riforma scenica. Gottsched stesso nella prefazione del suo " Catone „ ricorda che egli già prima della sua riforma aveva veduto " la lotta fra l'onore e l'amore, o Rodrigo e Chimene „. Quest'unica buona produzione gli era piaciuta sovra tutte le altre e gli aveva mostrato " in modo assai sensibile il gran divario fra un drama regolare ed una disordinata rappresentazione dei più bizzarri imbrogli „. Ma per quanto questo rifacimento del "Cid „ di Corneille fosse in prosa, ci correva pur sempre una enorme differenza fra i nuovi ideali letterarii

di Gottsched e queste prime rappresentazioni occasionali di drami francesi raffazzonati dai comici stessi.

Già nella raccolta del 1670 si trovano dodici produzioni francesi, ad eccezione di una sola tutte commedie, e cinque di esse di Molière. Anche Velten fra i diciotto drami del suo repertorio accolse solo quattro tragedie. Ma poichè si rappresentavano sempre tragedie di classici francesi dalle compagnie girovaghe, dovevano non meno che le opere dei romantici spagnuoli ed italiani (Lope e Calderon si trovano in gran numero in questo repertorio) venir assoggettate ad un rifacimento teatrale contro tutte le regole. La esatta versione in alessandrini del " Cid „ di Corneille, eseguita dal giornalista amburghese Greflinger (1650), non era ancora alla mano per le scene. Il lipsiense maestro Kormart aveva talmente accresciuto il " Poliuto „, rappresentato nella sua traduzione tedesca (1669), che non la cedette per mancanza di ogni regola a nessuna *Haupt- und Staatsaktion.*

Il nome di *Haupt- und Staatsaktion* (1) per le fastose commedie storiche, condite di buffonesco, delle compagnie girovaghe, che mostrano tutta la miseria dei drami recitati in Germania dai comici inglesi, compare per la prima volta verso il 1700. Queste ragguardevoli produzioni formavano però solo una parte del repertorio. Per quanto conosciamo delle condizioni del teatro nell'età che corre fra il ritirarsi dei comici inglesi e l'apparire di Gottsched, poco vi si nota di confortevole. Il distacco del teatro dalla letteratura doveva naturalmente straniare dalle scene la parte letterariamente più colta del pubblico. Sotto questo rapporto è caratteristica la beffarda incredulità, con cui Moses Mendelssohn ripudiava la possibilità che uomini colti potessero prendere serio interesse al drama popolare del Dott. Faust rappresentato dalle compagnie girovaghe. Ma come avrebbero potuto i poeti colti apprezzare una scena, dove nel " Tempio di Diana o lo specchio della vera e fida amicizia „ Pilade quale principe del Marocco in compagnia del principe Oreste di Aulia trova la sua sposa Ifigenia nella Tauride e Hans Wurst quale servo del re taurico Trante viene tribolato da due vecchie donne!

Gli attori da parte loro per la schifiltà dei letterati si vedevano tanto più autorizzati a blandire il gusto più rozzo con un *pathos* enfatico e colle buffonerie più crude. Toccava adesso a Pickelhäring la parte principale in tutti i possibili travestimenti ed in tutte le situazioni. E per non dipendere dalla buona volontà di questo principalissimo attore, nella maggior parte delle compagnie questa parte veniva sostenuta dallo stesso capocomico. Ne conseguì che questa parte comica acquistasse una preponderanza sempre maggiore. L'Amleto di Shakespeare biasima la miserabile ambizione del pazzo che per far ridere un mucchio di sciocchi spettatori, dice più di quello che non stia nella sua parte. Nei drami delle compagnie girovaghe il buffone aveva una libertà incondizionata, poichè le scene comiche venivano di regola recitate all'improvviso. Una buona attitudine allo improvvisare può senza dubbio ottenere in queste scene estemporanee felici effetti comici. Ancora Schröder nel 1767 in Magonza provò entusiasmando le sue qualità coll'improvvisare la parte di Leporello giusta l'usanza da lui stesso giudicata

(1) Genere di drama popolare del secolo XVIII, fondato su un fatto storico.

punto artistica. Ma quale fissa istituzione la recita all'improvviso di tutte le parti e di tutte le scene comiche doveva avere il più triste influsso. Non solo la farsa che chiudeva ogni spettacolo, bensì pure una intiera serie di scene nellé tragedie, finì per spettare al buffone.

Si deve tener presente questo abuso grossolano di una comicità per lo più indecorosa, se si vuole rettamente giudicare dall'antipatia di Gottsched per Arlecchino. Il comico personaggio che specialmente in Vienna dove l'influsso italiano si fece sentire fortemente non godette solo della più grande popolarità ma trovò anche dei comici rappresentanti (Preehauser e Stranitzky), continuava ad avere in sè una vitalità popolare ed una grande capacità di trasformarsi. Ma solo una vuota ampollosità ci appare nei drami biografico-politici, quali lo " *Unglückseliger Todesfall Caroli XII* ", lo " *Durch Hochmut gestürzeter Wallensteiner* ", il " *Graf Essex* ", lo " *Scipio in Spanien* ", il " *Wollüstiger Crösus* " e simili, a cui ben si addice la tradizionale denominazione di *Haupt- und Staatsaktionen.* Essi vogliono soddisfare alla curiosità del pubblico colla presentazione di avvenimenti storici e scelgono perciò volentieri un fatto recente, che abbia fatto rumore, come la misteriosa, violenta fine dell'avventuroso Carlo re di Svezia dinanzi alla fortezza norvegese di Friedrichshall. La solenne esposizione dell'eroe caduto sovra un fastoso letto di parata (*castrum doloris*), quale si mostra ancora nella " *Braut von Messina* " di Schiller, appartiene forse alle decorazioni delle antiche scene. L'impiego di un cerimonioso stile cancelleresco in cui si costringe la gonfiezza della poesia alla moda deve conferire alla prosa l'impronta politica di una " *Staatsaktion* ". La mancanza di naturalezza resta sempre la stessa anche nelle produzioni non politiche, quali il " *Prinz Sigismund von Pohlen* " (" La vita è un sogno " di Calderon) o la Storia dell'amore di Apelle per Campaspe e la magnanimità di Alessandro (" *Der schönste Sieg* ") dramatizzata in varie lingue.

Di rado si sceglievano soggetti religiosi, ma quando ciò avveniva si trattavano anch'essi secondo la maniera delle " *Haupt- und Staatsaktionen* ", ad es., " Il glorioso martire Giovanni Nepomuceno sotto Venceslao, l'infingardo re di Boemia ". Le antiche produzioni inglesi come i rifacimenti del Faust di Marlowe, " Il fratricidio punito " (Amleto), cui si diede forse circa il 1665 la sua redazione tedesca, " L'arte su tutte le arti, di rendere buona una donna cattiva " (" La bisbetica domata ", 1672) si sorressero accanto a produzioni storiche biografiche ed a compilazioni acciabattate di drami olandesi, spagnuoli, italiani e francesi.

Fu uno dei meriti del maestro *Johannes Velten* di Halle (1640-92) l'aver introdotto in maggior numero sulle scene produzioni francesi. Nel 1668 appare per la prima volta in Norimberga Veltheim quale direttore di una compagnia di comici della Germania superiore. Dieci anni più tardi la sua *troupe* è già conosciuta in tutte le parti della Germania col titolo d'onore di " celebre compagnia ". Nel 1672 Velten non potè aderire alla proposta che gli era stata fatta di recarsi alla corte dello Zar in Mosca. L'ufficio di " compagnia comica della Sassonia Elettorale " lo innalzò con tutti i suoi compagni d'arte nel 1685 sovra tutte le compagnie rivaleggianti colla sua.

Già in sul principio del secolo XVII dei comici inglesi erano stati assunti in servizio presso varie corti tedesche. Il teatro italiano trovò protezione e culto

alle corti di Monaco e di Vienna, il francese presso un gran numero di corti tedesche. Ma comici tedeschi appaiono solo verso la fine del 1650 alla corte arciducale di Innsbruck e poi a cominciare dal 1670 quali comici stipendiati alla fastosa corte del principe elettore di Baviera in Monaco, accanto ad una compagnia francese ed italiana, ma in una posizione certamente più bassa.

Se malgrado queste fisse tornate temporanee si cita ancora la breve permanenza di Velten alla corte di Dresda come esempio del primo teatro tedesco di corte, è appunto la personalità di Velten che conferì all'episodio dresdese la sua storica importanza. Velten rappresentò tragedie di Corneille e dieci produzioni di Molière naturalmente in una traduzione prosastica, la tragicomedia di " Romeo e Giulia „ ed il " Principe Amleto „, il " Morente Papiniano „ di Gryphius, ed il " Peter Squentz „ come pure il " Wallenstein „ di Haugwitz. Si nota pure nel repertorio di Velten una tendenza a prendere contatto colla letteratura.

Ma egli si acquistò pure un posto nella storia dell'arte comica tedesca, facendo rappresentare anche sulle scene tedesche, secondo l'uso dominante nel teatro di altri paesi e pur già invalso per l'opera in musica nella stessa Germania, le parti femminili non più da ragazzi ma bensì da donne e giovanette. Non si può senz'altro parlare ora di vantaggi per codesta innovazione. La stima morale della classe dei comici non venne perciò sollevata e Velten appunto avrebbe dovuto ancora gravemente sentire sul suo letto di morte l'ostilità del clero protestante contro il teatro. Ma in ogni caso Velten colla innovazione praticata per la prima volta nella sua compagnia soddisfece ad una esigenza che non si poteva più a lungo procrastinare ed offrì così al teatro un nuovo mezzo di attrazione, se non sempre puramente artistico, ciò nonostante di sicura efficacia. Colla introduzione operata da Velten dello " eterno femminino „ anche tra le quinte sopraggiunsero vivacissimi ed imbarazzanti elementi alla fortunosa vita dei comici vaganti, quali furono ritratti in quadri pieni di vita nel "*Roman comique* „ 1654 di Scarron e nel " *Lehrjahre* „ di Wilhelm Meister. L'inglese Hogarth per la sua satirica pittura dei segreti della guardaroba di una compagnia comica girovaga trascelse solo delle attrici quali rappresentanti di Talia.

Velten non ha tuttavia diritto solo per questa fortunata innovazione ad un posto negli esordii dell'arte comica professionale. L'albero genealogico delle più importanti compagnie tedesche risale alla celebre *troupe* di Velten. E siccome appunto i più importanti dei teatri stabili posteriori, come quelli di Gotha, Mannheim, Hamburg, Berlino, originarono da singole compagnie comiche, così mastro Velten resta quasi un Tespi leggendario nella sua figura di padre della recente arte comica tedesca.

Non venne certamente fatto all'attore Velten di apportare una miglioria od una riforma alla poesia dramatica. Non era cosa che si potesse conseguire coi soli sforzi dei capi comici. Un poeta dramatico così sensato e con attitudini così pratiche come *Christian Weise*, che malgrado la sua dottrina non disdegnò di apprendere parecchie cose dalle rozze scene dei comici, sarebbe stato l'uomo che lo avrebbe potuto fare assai prima, presupposto che avesse mai pensato ad un tal compito. Ma il rettore di Zittau, che dal 1679 fino al 1705 ebbe la " incomparabile pazienza „ di dettare ogni anno tre drami al suo amanuense nelle ore

di ritaglio, perchè tale era da un secolo l'obbligo dei rettori scolastici di Zittau, il diligente ed abile pedagogo non ebbe proprio alcun pensiero di riforma drammatica.

In contrapposto alla gonfiezza di Lohenstein il Weise dimostrò tanto nei suoi romanzi quanto ne' suoi drami una pregevole tendenza alla naturalezza. In paragone degli alessandrini della " Agrippina " e dello " Ibrahim Bassa " era pur sempre un vantaggio per Weise l'aver scritto i suoi drami in prosa, come nel linguaggio naturale. Egli conosceva gli uomini ed era uomo di spirito e seppe giudicare con affetto sano delle condizioni sociali. Pochi dei suoi contemporanei avrebbero avuto l'ardire di parlare con un linguaggio così libero come quello che Weise mise in bocca al ministro Donato nella " Tragedia del gran ribelle napoletano Masaniello " (1682).

Egli ribatte il borioso detto del duca, che il popolo sia nato per servire e che non debba avere più di sei soldi in tasca, l'indispensabile per i suoi bisogni, con questa risposta: " E quando un povero diavolo ha sei soldi al giorno meno di quanti ne suole consumare, diventa impaziente fino a che la impazienza prorompe in furore ". Se il reame può facilmente fare a meno delle teste di cento mila di questi furfanti, non dovrebbe neppure correr rischio di finire se a queste cento mila persone si condonassero le imposte, a cagion delle quali si sollevano. La nobiltà non deve essere mantenuta colla ruina dell'altro popolo. Grazie a tal dialogo deve essere scappata a Lessing la lode che si trovano qua e là in Weise malgrado il gelo pedantesco faville di genio shakesperiano.

Tuttavia Weise non ebbe altra pretesa che quella di poetare per il diletto e per l'utilità de' suoi giovani attori e per raccomandare in piacevoli discorsi ed esempii le regole della virtù e della prudenza. Così pensò egli a scrivere nel suo zelo magistrale una " *Komplimentierkomödie* " dalla quale gli scolari avrebbero potuto imparare tutte le possibili maniere di complimenti. Fece stampare circa la quarta parte delle sue produzioni — possiamo indicarne 55 — nel " Teatro di Zittau ", nel " Nuovo diletto della gioventù ", nel " Saggio di commedie " ed altre collezioni. Conservarono ciò non ostante il carattere di commedie scolastiche, radicandosi ed esercitandosi la loro influenza solo nella scuola per la quale furono scritte. Considerandole alla stregua di questa intenzione del loro autore non si può a meno di lodarne la ricchezza della invenzione, la figurazione dei caratteri e malgrado una certà prolissità anche il dialogo. Gottsched non voleva saperne molto di Weise per la sua arbitraria divisione degli atti, per il suo disdegno delle unità di tempo e di luogo e per il bando da lui dato al verso. I suoi drami hanno spesso in realtà qualche cosa del quadro. Egli stesso raccolse in un primo gruppo i drami biblici, nei quali in contrapposto alle commedie bibliche scolastiche più antiche mostra un progresso risoluto nel senso del realismo, ma pure un po' di scrupolo nell'evitare soggetti del Nuovo Testamento. Non gli furono perciò risparmiate lotte per la censura col clero. Nelle grandi commedie politiche o di corte si sentiva a disagio, poichè in un luogo umbratile quale è la scuola di rado si può accostarsi alla vera luce.

" *Masaniello* ", " *Der Fall des Marschalls Biron* ", " *König Wenzel in Zittau* " sono i lavori meglio riusciti di questo gruppo, cui appartiene anche la riduzione per le

scene del romanzo politico di Barclays "*L'Argenide siciliana*„. Weise ci si mostra nella sua luce più vantaggiosa nelle commedie borghesi di libera invenzione e nelle farse. Veramente nella " Commedia della malvagia Caterina „ la favola della " Bisbetica domata „ di Shakespeare si distende in una lunghezza ed in una noia infinita. All'incontro la favola ampiamente diffusa del breve prologo inglese nell'" Avventura di Filippo Bonus col contadino olandese „ è svolta con un buono ed efficace comicismo. E ancora una volta Weise si incontra con un tema shakespeariano nell'allegra farsa di " Tobia e la rondine „. Peter Squenz si prova presso Weise nella rappresentazione di questa commedia biblica come presso Shakespeare e Gryphius nella tragedia di Piramo e Tisbe, suo cavallo di battaglia. Nel " Machiavelli di campagna „ il fiorentino viene giustificato splendidamente dinanzi all'altare di Apollo dalla imputazione che egli abbia corrotto i costumi del mondo. Nessuno ha letto in Querlequitsch (il nomignolo ben noto ai Sassoni della cittadina di Königstein sull'Elba) il *Principe.* Ma nel conferimento di un impiego di Pickelhäring si mettono in scena le stesse astuzie e gli stessi maneggi che Machiavelli raccomandò al suo principe quale sapienza politica. " *Die verkehrte Welt* „ (Il mondo alla rovescia) diede più tardi a Tieck almeno il titolo per la sua satirica commedia dello stesso nome. Nel drama " *Die unvergnügte Seele* „ (L'anima insoddisfatta) cercò Weise con forze insufficienti di rappresentare i savii segreti di un problema faustiano. Vertumnus dopo esser passato per tutte le possibili condizioni di vita deve persuadersi della verità del detto: " Si viene ingannati quando si cerca la felicità fuori di noi stessi „.

Nei drami composti da Weise per la scuola appaiono qua e là varii pregevoli elementi dramatici, ma vi manca assolutamente quel filo spirituale che solo avrebbe potuto comporli in una efficace azione dramatica. Weise interessa per le sue attitudini e per la sua maniera improntata di un sano realismo, sebbene di rado immune da una certa banalità, avendo battuto una sua propria via fuori della carraia dei gusti letterarii dominanti. Ma non ebbe alcuna parte nello sviluppo del drama. Il teatro scolastico protestante termina coi suoi lavori, che tolgono il loro soggetto da ogni campo in modo più vario di quello che si sarebbe presagito nella sua fioritura del secolo XVI dal suo inesauribile uso di temi biblici. Nel corso del secolo XVII fu superato di splendore e di pompa dal drama scolastico dei Gesuiti, che riconobbero in questi spettacoli un mezzo sicuro di *réclame* dei loro collegi e di influenza sovra un più largo ambiente. La lingua che vi si usa è il latino, epperò i poeti della santa compagnia si acquistarono diritto ad una menzione nella storia della letteratura e del teatro tedesco per aver trattato temi di saghe e di leggende universalmente gradite, come quelli di Don Giovanni, Simon Mago e Cipriano, i due alleati del diavolo affini a Faust, Romeo e Giulietta, Maria Stuarda, Genoveffa e più altri, e per l'influsso che il teatro della compagnia esercitò sulla dramatica popolare in Baviera ed in Austria.

Più svariate e più feconde sono le relazioni che si offrono nel secolo XVII e nel XVIII fra l'*Opera in musica* ed il teatro tedesco. Gottsched nel suo " Saggio critico di un'arte poetica „ giudicò il melodrama quale il genere più assurdo che la ragione umana avesse mai inventato, e lo accusò di corrompere i buoni costumi. Musica e poesia vi sono guastate nella maniera più singolare, tutte le regole e con essa la natura vi sono violate, poichè dov'è la natura che abbia qualche

rassomiglianza colle favole delle opere? " Ma una imitazione, che non è simile alla natura, non val nulla, perchè tutto il suo valore risulta dalla somiglianza ". Gottsched attese perciò alla lotta contro l'Opera in musica non meno che a quella contro le " *Haupt- und Staatsaktionen* " e le arlecchinate. In questo campo poteva ben riportare un trionfo, quantunque di breve durata, poichè in Germania l'antica opera attraversava un periodo di esaurimento ed aveva perduto il suo fascino, nè accennava ancora a rinnovarsi.

Il " *Singspiel* " (melodrama) era stato acclimatato in Germania dai comici inglesi. Opitz stesso aveva cooperato nel 1627 alla introduzione dell'opera italiana. Non si deve solo alla poesia del rinascimento in genere la scelta di soggetti nel campo dell'antica mitologia, ma pure anche al particolare desiderio di far rivivere mediante questo *drama per musica* la tragedia greca. La lodevole intenzione fu presto dimenticata per l'abilità della gola dei cantanti e per l'agilità delle gambe dei ballerini. Dalle sue prime tendenze mitologiche rimase per contro all'opera la ricerca del meraviglioso, che si manifestò nella predilezione per la pompa e per il macchinario. Addison nello " *Spectator* " ha celiato con molto spirito sulle decorazioni sceniche richieste dalla riduzione del drama shakespeariano nell'opera " *Der Sturm* ". La stolida mania di prodigalità, che dominò nella seconda metà del secolo XVII e nei primi decenni del secolo XVIII in Amburgo ed alle corti di Vienna, Dresda, Monaco, Braunschweig per lo allestimento delle grandi opere, colle loro parate, battaglie ed ascensioni in cielo, veniva a trovarsi in una stridente contraddizione colla vacuità dell'azione che vi si rappresentava.

Per l'opera sorsero in una intera serie di città fisse sedi, mentre il drama tedesco nel suo infaticato vagabondaggio doveva richiedere di volta in volta ospitalità per un paio di settimane o per un mese. Per l'opera le cantanti italiane e gli eunuchi avevano dato assai presto un'assoluta supremazia alla loro lingua. Dal 1729 *Pietro Metastasio* aveva trovato un impiego alla corte di Vienna, coll'incarico speciale di allestire testi italiani per l'opera. Non si diede mai più esempio di poeta o musico così viziato in Vienna come di questo maestro idolatrato per i suoi versi pieni di una dolce melodia. E ancora dopo la guerra di liberazione Karl Maria von Weber ebbe da lottare in Dresda perchè fossero riconosciuti gli stessi diritti della lingua italiana alla tedesca nell'opera. " Il fantastico amore romanzesco ", lamentava Gottsched, " e le cose, che non si potrebbero ammettere in nessuna descrizione di viaggi di Liliput, trovano solo posto nell'affettato linguaggio dell'opera ".

Fino a quando l'opera si valse della lingua italiana può solo esser qui ricordata a cagione del suo contrasto colla letteratura tedesca a cui fu un elemento dannoso ed ostile, non altrimenti che la poesia latina degli umanisti. Ma non venne assolutamente fatto al sonante idioma del Metastasio di cacciare il tedesco dall'opera. Sovratutto in Amburgo il tedesco si mantenne per mezzo di librettisti quali Mattheson, Feind, Postel, Hunold. Quivi portò sulla scena la sua prima opera anche *Georg Friedrich Händel* (1685-1759), che colla sovranità del suo genio lasciò un'orma assai più profonda nella storia dell'oratorio che non in quella dell'opera. E appunto nel repertorio amburghese numerosi soggetti d'opera religiosi ricordano agli storici della letteratura i misteri della Passione

del tempo anteriore alla riforma, ma in realtà mostrano una connessione cogli oratorii, che conseguirono nella prima metà del secolo XVIII la loro trasformazione ed il loro massimo sviluppo nella forma poetica per opera di Christian Reuter e di Brockes e nella parte musicale col " *Giovanni* " e colla " *Passione di Matteo* ", piena di forza dramatica (1729), del maggiore di tutti i maestri, *Johann Sebastian Bach* (1685-1750), e con *Händel* (prima rappresentazione del " *Messia* ", 1742, in Dublin). Se l'oratorio ritornò per lungo tempo a testi esclusivamente religiosi, nell'opera di Amburgo invece ebbero naturalmente la preponderanza i temi profani. Di conserva colle antiche storie e saghe si tirarono di quando in quando sulla scena anche le più recenti (" Masagniello furioso ", " La astuta vendetta di Sueno "). Barthold Feind nel 1708 osò di venir fuori coi " Pensieri sull'opera ", in cui egli, affermandone la indipendenza letteraria di fronte al musico, desiderava conferirle una maggiore concordanza colle regole dramatiche delle tre unità. Il suo trattato dimostra che pure nel campo della poesia melodramatica si sentiva il bisogno di quelle riforme che furono un po' più tardi largamente ed energicamente messe in opera sul teatro da Gottsched.

Le contraddizioni in cui le solite produzioni teatrali si trovavano colle " regole derivate dalla natura stessa " dovevano spingere Gottsched a cercare il rimedio, non appena imparò a conoscere più da vicino il teatro in Lipsia. Egli non aveva ereditato come Johann Elias Schlegel o Lessing da' suoi avi una vivace tendenza pel drama e pel teatro, ma per il ragionevole ordine della letteratura come di un tutto organico lo spettacolo dramatico non poteva più essere lasciato all'imbarbarimento durato fino allora. Il primo tentativo di accaparrarsi per la riforma delle scene un capo-comico, senza la cui cooperazione non sarebbe venuto a capo di nulla, andò fallito. Sappiamo appunto da un periodo molto più tardo del teatro tedesco quanto fu difficile l'educare alla recita dei versi gli spettatori assuefatti alla prosa. Potè certamente richiamare l'attenzione di Gottsched il fatto che già prima alla corte brunsovichese il tentativo di una traduzione tedesca in versi alessandrini di drami regolari francesi fosse riuscito a Bressand. Ma non era da aspettarsi che il pubblico delle fiere di Lipsia, avvezzo a spettacoli di ben altro genere, potesse accogliere collo stesso piacere di un eletta società di corte questa compassata poesia d'arte francese.

Allorchè in questo frattempo la nuova compagnia di Johann e Carolina Neuber (1727-1750), il cui albero genealogico risale alla " famosa *troupe* " di Velten, recitò per la prima volta in Lipsia nella fiera pasquale del 1727, Gottsched trovò in quella coppia di coniugi una compiacente intelligenza pei suoi progetti.

Ed abilmente seppe Gottsched venire in aiuto della prima impressione, facendosi imprestare per la rappresentazione lipsiense del " Regolo " di Pradon i costumi romani del Hofoper di Dresda. Alcuni anni più tardi questa innovazione gli tirò appunto addosso uno scherno immeritato, poichè ancora per molto tempo non si ammise in Francia nè in Germania per lo spettacolo altro costume che quello del giorno con qualche piccola mutazione. Anche Cinna e Mitridate, il Cid e Bajazet comparivano come l'Herrmann ed il Kanut di Schlegel

nel costume di corte di Luigi XIV con parrucca e spada, Andromaca, Ifigenia e Cleopatra. del pari che Thusnelda, incipriate in guardinfante.

Il primo tentativo che si fece con una tragedia francese riuscì oltre ogni aspettativa. La letteratura francese era diventata da lungo tempo così famigliare in quasi tutta la società tedesca che sembrò cosa naturalissima il concederle ora anche il dominio della scena. " Io mi trovo „, scriveva Voltaire verso la metà del secolo da Potsdam, " qui in Francia. Si parla solo la nostra lingua. Il tedesco serve solo ai soldati ed ai cavalli ed è solo necessario viaggiando. Io trovo delle persone che furono educate in Königsberg e che sanno a memoria i miei versi „. Bisogna tener presente questo dominio generale della cultura francese per comprendere quanto fosse conforme allo spirito dei tempi la riforma teatrale di Gottsched e così renderci conto della sua rapida diffusione. La *troupe* di Neuber si recò subito nei paesi settentrionali e meridionali per mettervi in onore il buon gusto collo esempio degli spettacoli tedeschi riformati. la naturalezza e le regole. Le lettere di Neuber al professore lipsiense ci attestano all'evidenza come sentissero d'esser l'uno e l'altro gli apostoli della riforma drammatica e come essa trovasse quasi dappertutto un plauso decisivo.

Ma subito si fece sentire una mancanza pericolosissima. Si difettava ancora di buone traduzioni ed i Neuber pregavano sempre di bel nuovo il loro nobilissimo protettore di volergliene procurare, perchè non fossero costretti a rimettere in scena produzioni fuori di ogni regola. Da questa pratica necessità sorge ora la scuola di traduzione di Gottsched. Egli stesso tradusse la " Ifigenia in Aulide „ di Racine ed eccitò sua moglie e gli studenti che gli stavano attorno a fare lo stesso. La messe di codesta opera laboriosa fu poi raccolta nel 1740-45 dai sei volumi della " *Deutsche Schaubühne* „ (Teatro tedesco).

Tuttavia, per quanto Gottsched facesse grandissima stima del drama regolare francese e lo ritenesse adatto ad essere imitato, avrebbe contraddetto a quell'orgoglio patrio, che gli fu di lodevole impulso in tutti i suoi sforzi, se avesse continuato ad accontentarsi di traduzioni. Anche nell'arena dramatica l'*esprit créateur* tedesco doveva ribattere vittoriosamente la provocazione di Bouhour. E siccome nessun poeta tedesco più abile era ancor venuto in soccorso con un esempio a questo genere decaduto di poesia, Gottsched stesso si cimentò sulle scene nel 1732 colla tragedia " *Il Catone morente* „.

Gottsched stesso confessò francamente nella prefazione di aver messo a gran profitto il " Catone „ inglese di Addison ed il francese di Deschamps. Egli riteneva non pertanto di potersi a buon diritto vantare di aver compiuto la prima tragedia regolare tedesca. Per quanto freddo ci possa sembrare l'eroismo e il suicidio liberamente voluto dal fiero repubblicano con tutte le prediche che egli tiene sulla virtù in Utica, cui si intreccia secondo la manieraccia tragica francese la relazione amorosa di sua figlia Porzia con Cesare, il lavoro piacque assai per più di un ventennio agli spettatori ed ai lettori.

Dopo aver dato l'esempio di un drama di propria composizione, ebbe Gottsched la gioia di poter sostituire con drami originali, secondo il modello del suo " Catone „, le traduzioni negli ulteriori volumi della sua " *Schaubühne* „. In realtà non ebbe grande importanza per queste tragedie regolari, scritte in fiacchi

alessandrini, l'esser tradotte o rielaborate secondo i precetti di Boileau. Restavano infatti fissi ed inviolabili i dettami dell' "*Art poétique*:

Que dès les premiers vers l'action préparée
Sans peine du sujet applanisse l'entrée.
. . . .
Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué.
. . . .
Mais nous, que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas.
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.
C'est qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose;
Les yeux en le voyant saisiroient mieux la chose;
Mais il est des objets, que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille, et reculer des yeux.

La forma della tragedia francese col suo scomparir dell'azione di fronte ai lunghi ed eloquenti discorsi, colle belle declamazioni sentimentali in distici alessandrini, colla sua meticolosa cura delle convenienze (*bienséance*), e coll'amore di un principe e di una principessa, accompagnati ciascuno dal loro confidente, fu sempre imitata fedelmente in tutte le sue esteriorità, senza che la grandezza di Corneille e la delicatezza di Racine potessero venir raggiunte pure in un sol tratto da Gottsched o da' suoi seguaci, quali Melchior Grimm ("*Asiatische Banise*"), Pitschel, Quistorp, Krüger e Peter Stüven, il traduttore amburghese della "Alzira". Ma nella "*Schaubühne*" di Gottsched fu ammesso pure un vero dramaturgo, Johann Elias Schlegel, e non dobbiamo dimenticare che la riforma di Gottsched costituì ancora per Lessing il fondamento della sua prima attività poetica.

L'introduzione della tragedia francese composta in alessandrini e di una commedia in prosa secondo il modello francese riuscì ottimamente. Poichè i Neuber avevano tolto completamente dal loro repertorio le "*Haupt- und Staatsaktionen*", in uno dei prologhi che Carolina Neuber amava comporre un po' enfaticamente, venne da lei — non da Gottsched — solennemente pronunciato l'esilio di Arlecchino dal teatro riformato. Ma essendo avvenuto un disaccordo fra l'attrice ed il suo protettore per aver questi preferito alla traduzione da lei fatta dell' "Alzira" di Stüven quella di sua moglie, l'ingrata Neuber si volse nel 1741 con un attacco personale contro Gottsched e lo dileggiò a proposito della sua riforma scenica, anzi ella fece espressamente celebrare in versi questa ignominia dal licenzioso Johann Christian Rost in un "prologo" satirico.

A questa umiliazione inflitta a Gottsched sulla scena seguiva undici anni più tardi la violazione forse ancora più dolorosa di quei suoi principii che gli erano sembrati vittoriosi. La compagnia di Gottfried Heinrich Koch rimise di nuovo in onore il melodrama bandito da lungo tempo grazie agli sforzi di Gottsched col

rifacimento compiuto da Christian Felix Weisse dell'operetta inglese " *Der Teufel ist los* ". Ed anche in questa occasione Rost lanciò un'altra volta una satira contro Gottsched. Il " *Singspiel* " si impiantò di bel nuovo da quel tempo in poi sulla scena tedesca. La sola soddisfazione di cui potè godere Gottsched si fu che in quel medesimo tempo dell'abbandono della Neuber, *Johann Friedrich Schönemann* metteva per compenso la sua compagnia al servizio della riforma scenica. Anche Schönemann poteva indicare la " famosa *troupe* " di Velten ad origine della compagnia che egli diresse dal 1739 al 1757. Provennero da essa Sophie Charlotte Schröder ed Ackermann, nonchè Konrad Ekhof, il maggior attore di tragedie tedesche in verso alessandrino. La " *Schönemannsche Schaubühne* " (Il teatro di Schönemann) (1748-49) proseguì secondo i criterii di Gottsched la collezione del suo " Teatro tedesco ", come fece pure non indipendentemente e con parecchie offese ai principii di Gottsched " *Die deutsche Schaubühne in Wien nach alten und neuen Mustern* " (1751-64) (Il Teatro tedesco di Vienna secondo gli antichi ed i nuovi modelli).

Nel momento in cui la Neuber, il 18 settembre 1741, in " Il tesoro più prezioso di tutti " portava in sulla scena nel personaggio del censore (*Tadler*) Gottsched in una veste di stelle con ali di pipistrello, un conquasso assai peggiore che non potesse mai preparargli l'ingiusta beffa della insolente attrice veniva a minacciare la sua riputazione. Apparvero nel 1740 in Zurigo i due volumi della " *Critische Dichtkunst* " (Trattato critico dell'arte poetica). Cominciava con essi un nuovo periodo nella storia della letteratura tedesca. Si avverava infatti anche in essa l'antico motto del saggio greco, che la lotta è la generatrice di tutte le cose. Per quante cose disutili e poco belle produca la contesa delle parti, non è meno vero che il progresso dell'arte origini dal contrasto delle teorie antiche e moderne.

L'antitesi fra Gottsched e Bodmer — (poichè l'ingiusto Bodmer, battagliero fino alla più tarda età, non già l'eruditissimo e riservato Breitinger, fu il provocatore di questa nuova grande polemica letteraria) — riposava nella diversità dei loro caratteri e non soltanto nella disparità delle loro convinzioni artistiche. Si può applicare ad essi la similitudine che la storia letteraria inglese ci tramandò a proposito della lotta umoristica di due altri uomini di ben altro genere: il pesante e grande prussiano fabbricato come i galeoni, superiore per la erudizione, saldo, ma lento ne' suoi movimenti; il piccolo vivace svizzero, di struttura più umile, ma più agile nel veleggiare. abile a trarre da ogni vento vantaggio alla rapidità del suo spirito e della sua fantasia.

Magister Gottsched fu portato ad occuparsi della letteratura e del suo nuovo ordinamento in sulla via della sua rigorosa e regolare coltura nel logico compimento di un razionale sistema filosofico. All'incontro *Johann Jakob Bodmer* di Greifensee presso Zurigo (1698-1783) mostrava già da ragazzo tale inclinazione alla poesia, che i suoi compagni di scuola gli avevano imposto per celia il nome di Opitz. Nella sua condizione di mercante, la passione per la poesia e per la storia non gli lasciava quiete, e di ventisette anni riusciva professore in Zurigo di storia elvetica. Gottsched venne alla poesia dagli studi filosofici. Il Bodmer, uomo di appassionato entusiasmo, fu tratto ad occuparsi della teoria sull'arte

poetica dagli attacchi al suo caro Milton, la cui traduzione egli venne correggendo dal 1724 al 1780. Nel suo inquieto e vivace bisogno di attività si sentiva felice di una grande produzione poetica in poemi ed in drami, nè la ingenua gioia gli veniva punto turbata dalla trascuranza degli ingrati critici e dei lettori tedeschi. Egli finì col restare indietro a' suoi tempi di tanto quanto era avvenuto a Gottsched dal 1748, sicchè diede un giudizio sul "Werther" e sulla "Ifigenia" che uguagliò le sciocchezze di Gottsched intorno alla "Messiade". Non difettarono inoltre al suo carattere alcuni tratti meschinamente cattivi, tanto imperioso nell'esigere rispetto ci si mostra il Cicerone zurighese, quale cittadino, politico e precettore di morale, nei suoi rapporti educativi coi giovani, di cui le "Novelle Zurighesi" di Gottfried Keller ci sbozzano un quadro comico-piacevole e pieno di vita. Però mentre tutto il mondo parlava sprezzantemente in Lipsia del "gran Duns", il patriarca godette sempre nel suo invecchiare in Zurigo di un rispettoso riguardo che il prepotente da parte sua contraccambiava con una gran voglia di canzonare e con poco spirito, parodiando poesie di Lessing e di Goethe. Non si scordò in Germania ciò che si doveva al lavoro fondamentale dello svizzero in quei quarant'anni, mentre non si pensò più al gran merito di Gottsched dopo ch'egli disconobbe il genio di Klopstock.

Fig. 20. – Johann Jakob Bodmer. Dal rame di J. J. Haid (1704-67; quadro di J. K. Füssli), nella «k. k. Familien-Fideikommissbibliothek» di Vienna.

La prima edizione della traduzione in prosa del "Paradiso perduto" (1732) provocò un primo contrasto, presto appianato, fra Gottsched e Bodmer, temendo Gottsched di una maggior stima che potesse venire a Milton, la cui fantasia gli era sempre parsa sospetta alla sua aridità come una nuova maniera di ampollosità lohensteiniana. Appunto nella lotta contro "l'apparenza troppo colorita"

del Marino slesiano, non altrimenti che nella ammirazione di Opitz, si trovavano Bodmer e Gottsched d'accordo. Ambedue dai loro primi passi avevano imparato che si deve scrivere naturalmente, ma già fino dal loro giudizio sul Milton e sul Tasso le loro opinioni si erano mostrate discordi nel definire in che cosa consistesse la naturalezza. Mentre Bodmer nel 1721 pensava che si dovesse far attenzione ai contadini “ poichè sono essi i soli, a cui la natura confidi il suo linguaggio „, Gottsched in cambio inorridiva di tale naturalezza.

Fig. 21. — Johann Jakob Breitinger. Disegno di H. Pfenninger dal vivo. Originale nella « k. k. Familien-Fideikommissbibliothek » di Vienna.

L'operoso Bodmer, pieno di iniziativa, ed il suo fido amico e cooperatore, il professore e canonico *Johann Jakob Breitinger* (1701 - 1776), uso a lavorare in gran pace, avevano pubblicato (1721), quale organo della “ Società dei pittori „, da loro fondata, la rivista settimanale “ *Die Discourse der Mahlern* „ (I discorsi dei pittori), ad imitazione del famoso “ Spettatore „ inglese. Bodmer era stato condotto ad occuparsi di Milton per mezzo dello “*Spectator* „ di Addison. E la predilezione per la letteratura inglese si fece in Zurigo così forte ed assidua, che Gottsched scriveva ancora nel 1739 a Bodmer:

> Sembra che gli Inglesi siano per cacciare dalla Germania i Francesi. Potrebbe ben darsi purchè non si radicasse per essi una stima così cieca quale domina per i primi presso tutta la nostra gente di corte ed i grandi signori.

Fino dalla fondazione della sua società dei pittori, Bodmer aveva vagheggiato la lotta contro il predominio del francese di fronte al quale vedeva sempre più retrocedere nella Svizzera il tedesco. Egli doveva poi sperimentare che pure fra i suoi cooperatori alcuni si dichiararono contro l'uso della insipida lingua materna, ritenendola " *un plat pas propre à servir des mets délicieux* ". La censura di Zurigo, che nella sua illiberalità e nella sua grettezza teologica non volle neppure ammettere Milton, non li lasciò mandare ad effetto il loro disegno di farsi pittori di costumi. E così i due amici, Bodmer e Breitinger, che in segno del comune lavoro " dal primo e rozzo seme fino alla sua maturità in tutti i diversi gradi dello sviluppo " si scrissero reciprocamente le prefazioni illustrative delle loro opere principali, si immersero per tutto un anno in ricerche sopra le dottrine del gusto. Dopo una solida preparazione uscirono quindi nel 1740: Breitinger col " Trattato critico dell'arte poetica " ed una dissertazione sull'allegoria, Bodmer con una dissertazione critica sopra l'unione del sovranaturale nella poesia col verosimile, e nel 1741 con le riflessioni critiche sovra i quadri poetici dei poeti.

Non a caso tutti i quattro libri recavano in sul fronte la parola " critico ", poichè essi dovevano corroborare il gusto per gli scritti critici nella nazione tedesca. La questione della giustificazione del sovranaturale, che forma pure l'oggetto principale della " Dichtkunst " di Breitinger era diventata di una importanza particolare appunto per gli attacchi contro Milton e la difesa del suo poema religioso. Essa doveva poi diventare di immediato interesse anche per la poesia tedesca nella polemica intorno l'epica religiosa di Klopstock. Ma il fatto dell'aver gli zurighesi posto in prima linea le ricerche sovra la natura, le intenzioni e l'uso dell'allegoria e delle descrizioni si spiega dalla importanza che si era data anteriormente a questi ornamenti della poesia. Anzi nella poesia marinista si era scorto in questi orpelli la sua sostanza medesima. Si trattava ora di mettere in chiaro il loro retto uso e di fornire in pari tempo i mezzi per arricchire la fantasia di fronte all'aridità, con cui si minacciava di aduggiare la poesia dalla parte di Gottsched. Di codesta " pittura poetica " si tratta anche nella " *Dichtkunst* " di Breitinger in riguardo alla invenzione, alla espressione ed ai colori secondo gli stessi principii, ma la nuova " *Kritische Dichtkunst* " non si fermò alle questioni formali.

Gottsched vantò nel 1751 assai ingenuamente il suo trattato, poichè si imparava da esso a comporre i singoli generi poetici. Chi invece " avesse voluto comperare la " *Dichtkunst* " zurighese nella intenzione di imparare da essa la maniera di comporre poesie si sarebbe grandemente ingannato e si sarebbe troppo tardi pentito di aver speso il suo danaro ". Egli non si fermò quindi solo sul terreno della poetica come di trattato prettamente tecnico, ma non mostrò pur di comprendere la importanza della trasformazione delle meccaniche regole poetiche in una ricerca più estetica sovra " le fonti del bello poetico ". Il lipsiense ben si accordava cogli zurighesi nel ritenere che l'arte non sia altro fuorchè una natura imitata e le regole niente altro che un compendio ed osservazioni dell'arte e della natura. E così Breitinger non discorda dal metodo di Gottsched richiamandosi già nel titolo agli esempi degli antichi e dei moderni più famosi. Ma laddove Gottsched considera le regole come qualche cosa di dato e di fisso, Breitinger vuole invece addentrarsi nei fondamenti originarii ed intimi del bello e del piacevole e scoprirne la origine nella natura dell'uomo. Un difensore dei singolari meriti che Gottsched si acquistò per tutta la Germania lamentava in modo assai caratteristico che gli svizzeri cercassero di derivare

l'arte poetica dai primi fondamenti della natura e ne facessero così una impresa tanto difficile che solo un genio poetico potesse imparare tutto, mentre l'insegnamento doveva venire appunto in aiuto di coloro che la natura non avesse predisposto alla poesia.

La " *Dichtkunst* " di Lipsia e quella di Zurigo avrebbero perciò avuto diritto di esistere l'una accanto all'altra e già subito dopo la grande polemica letteraria non si sapeva più di giusto perchè si fosse propriamente conteso. Il guadagno della " *Dichtkunst* " di Breitinger non si potè realmente ridurre di punto in bianco a moneta spicciola per tutti. Le conseguenze che Breitinger stesso traeva da' suoi principii, come per esempio la preferenza alla favola esopica, parvero assai meschine. D'altronde la introduzione dello esametro al posto della rima, raccomandata da Gottsched e da Breitinger, codesta pretesa teorica fu dimenticata col successo posteriore di Klopstock e la ostilità sistematica di Bodmer contro la rima trovò solo consentimento in una piccola cerchia.

Il vero nocciolo della polemica fra Gottsched ed i critici zurighesi, cioè il confine da porre alla fantasia, non risultò subito comprensibile dalle ricerche sulla trasmutazione del reale nel possibile ed intorno al meraviglioso ed al verosimile, e sul modo di conferire un aspetto di novità a cose comuni, sebbene tutte queste particolari illazioni si deducano dal contrasto fondamentale. Allorchè Lessing combattè nel " Laocoonte " il " confronto dell'arte pittorica e della poetica " da cui si rifà il primo capitolo di Breitinger, apparve più manifesta l'antitesi cogli svizzeri delle nuove teorie, che non la dipendenza in cui si trovò da Breitinger la estetica tedesca del decennio successivo. Breitinger che anche per il primo dopo Scaligero ebbe l'accorgimento e l'ardire di mettere Omero al disopra di Virgilio, diede con una più attenta osservazione e colla sua acutezza una grande quantità di consigli, p. es. nei capitoli " Sul tradurre ", " Sugli epiteti ", da cui trasse profitto la teoria e la pratica poetica e acuti precetti critici, quali non si trovano in nessuna arte poetica precedente.

Non solo *Johann Georg Sulzer* di Winterthur (1720-79) che considerò il suo posto nell'Accademia di Berlino come una specie di ufficio di ambasciatore dei critici tedeschi nello impero germanico, rimaneggiò sistematicamente i principii ed i risultati di Breitinger nella sua " Teoria delle belle arti " che si fece aspettare per un decennio e fu poi pubblicata troppo tardi nel 1771. Anche Johann Elias Schlegel si indebitò molto cogli svizzeri nelle sue dissertazioni teoretiche. Da quando comparvero i quattro grandi trattati zurighesi, si destò in Germania un nuovo, vivace interesse per le dottrine artistiche. Nel 1751 compare per opera di Johann Adolf Schlegel e fra il 1756 e 1758 per opera di Ramler il rifacimento del famoso ed influentissimo codice del francese Batteux, della " Limitazione delle arti ad un principio unico ". Ma l'importanza di Breitinger nello sviluppo dell'estetica tedesca risulta nella maniera più evidente dall'opera che le ha dato per la prima volta il nome, dalla " *Aesthetica* " (1750-58) del wolfiano *Alexander Gottlieb Baumgarten*, che insegnò filosofia dapprima nella Università di Halle, poi in quella di Francoforte.

Baumgarten prende le mosse dalla filosofia di Leibniz assai più che dal sistema di Wolff, cui egli si proponeva di completare rispetto alla invenzione ed al giudizio estetico. Al 1735 risale il primo scritto di Baumgarten " Meditazioni filosofiche sovra qualche punto appartenente alla poesia ". Solo nel suo capolavoro, l'Estetica, scritta in latino come la sua opera anteriore, si può accertare passo a passo l'influenza di Breitinger. L'influenza di Baumgarten sovra la letteratura

tedesca non si può quindi disgiungere bene da quella dello svizzero. Nel compiere il suo disegno di trasportare nel campo della poesia i principii della filosofia, ebbe in mira di elaborare per le facoltà inferiori (la conoscenza più bassa o sensoriale e indistinta che, secondo Leibniz, si trova nell'uomo accanto a quella più alta, più lucida e più pura) un sistema consimile a quello che possiedono le facoltà superiori nella logica. Si mise così di fianco all'antica scienza della logica la nuova dell'estetica. Egli definisce la poesia una " *oratio sensitiva perfecta* „, la bellezza " la perfezione contemplata coi sensi „. L'estetica tedesca, quale poi fu rappresentata magnificamente in sulla fine del secolo da Kant (" Critica del giudizio „) e da Schiller, prende le sue mosse da Baumgarten. Come la nuova scienza di Baumgarten dopo il lavoro preparatorio di Breitinger si sia incatenata nel processo evolutivo della letteratura tedesca, lo si può scorgere in maniera evidentissima dal fatto che lo scolaro di Baumgarten, *Georg Friedrich Meier* in Halle, che fino dal 1748 espose la dottrina di Baumgarten nei " Primi principii delle belle lettere e delle belle arti „, fu il primo che in Germania parteggiasse per Klopstock con una propria dissertazione.

L'effetto immediato e più manifesto dell'energico comparire degli zurighesi non fu certamente così lieto, come più tardi si potè scorgere nella formazione della estetica. Gottsched dovette restar mortificato che una nuova " *Kritische Dichtkunst* „ venisse ad accompagnarsi colla sua. Gli zurighesi avevano frattanto mirato ad un attacco. Nei loro quattro scritti non mancavano punture e motti rivolti al dittatore letterario di Lipsia. Gottsched da principio dissimulò per qualche po' il suo risentimento, accontentandosi di demolire " La dissertazione sul meraviglioso „ di Bodmer nei suoi " *Beiträge* „. Quindi nell'ultimo fascicolo di essi scese in lizza contro gli zurighesi. La " *Dichtkunst* „ di Breitinger non fu ritenuta degna di una recensione nei " *Beiträge* „. Ma nei due seguenti periodici di Gottsched, nella " *Nuova biblioteca delle belle lettere e delle arti libere* „ (1745-54) e nel " *Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit* „ (1751-62) la polemica contro il gruppo svizzero ebbe la parte principale.

L'anno 1741 apportò nuovi fastidi a Gottsched anche da un'altra parte. L'ambasciatore prussiano in Londra, Kaspar Wilhelm von Borck, aveva pubblicato una traduzione in versi alessandrini della " Morte di Giulio Cesare „ dall'opera inglese di Shakespeare, di quell'inglese Sasper, il cui " Sogno di una notte d'estate „ era stato di già menzionato con lode da Bodmer. La egemonia faticosamente instaurata della tragedia regolare poteva essere gravemente compromessa. se tali drami irregolari colle tre unità violate venissero raccomandati da uomini forniti di coltura letteraria. Gottsched, che per altro aveva imparato a conoscere solo qualche cosa di Shakespeare, dichiarò che il "Giulio Cesare„ era il suo miglior drama, ma che conteneva anch'esso un tal cumulo di volgarità da non potersi leggere sino alla fine senza disgusto.

Gottsched permise però che questo giudizio di condanna venisse contraddetto proprio nei suoi " *Beiträge* „ da Johann Elias Schlegel. Se gli svizzeri, cui il teatro e l'arte dramatica non erano fino allora riusciti a destare molto interesse, avevano almeno tralasciato di attaccarlo in questa provincia del suo regno, sorgeva invece ora la minaccia anche qui di un conquasso delle leggi stabilite nella " *Kritische Dichtkunst* „. Nella lotta contro gli svizzeri si insinuò di quando

in quando anche la protesta contro il gusto inglese negli spettacoli. Da principio apparve la superiorità letteraria dalla parte di Gottsched, siccome per le sue relazioni colle accademie, fra le quali primeggiava quella di Könisberg che gli si conservò fedele, e coi letterati vogliosi di pubblicarsi, come il dottore e favolista Daniel Wilhelm Triller di Wittenberg, il maestro lipsiense Johann Joachim Schwabe, il naturalista Christlob Mylius, l'editore in Halle delle " Fatiche per l'incremento della critica e del buon gusto ", una schiera di risoluti, operosi seguaci gli era di aiuto. E presto non si contentarono più da entrambe le parti di critiche, ma si appigliarono a' poemi eroicomici, come il " *Wurmsamen* " di Triller ed il " *Volleingeschancktes Tintenfässl* " di Schwabe e la satira " *Die Nuss* " diretta dal barone di Schönaich contro Gnissel ed il grande Rellah (Lessing ed Haller).

L'operoso Bodmer non tralasciò di rispondere. Di conserva con Breitinger pubblicò le lettere critiche e le nuove lettere critiche e curò ancora nel 1753 una nuova edizione delle " Polemiche Zurighesi per il miglioramento del gusto tedesco contro la scuola di Gottsched ". Meditò a lungo un poema satirico " La conquista di Lipsia ", mentre Wieland lavorava intorno ad una grande " *Dunciade* " contro Gottsched. Anche Lessing volle condurre in un poema, composto in sul modello dell' " *Hudibras* " di Butler, Gottsched ed il suo valletto Schönaich quali Don Chisciotte e Sancio Panza alla espugnazione della poesia miltoniana e raccontarne le avventure. Avendo Gottsched fino dal 1743 allargato la guerra mortale contro la lingua montana degli zurighesi anche alle poesie di Haller, venne in dissidio colla parte più colta in fatto di poesia e di filosofia dei suoi lettori. All'incontro Bodmer riuscì abilmente a guadagnarsi dei proseliti in tutta la Germania.

Anche quelli che come Hagedorn e Johann Elias Schlegel non potevano assumere apertamente posizione contro Gottsched, si dichiararono nel segreto delle loro lettere dalla parte dello svizzero. Grande impressione fece il satirico Liscow quando nel 1742 si dichiarò favorevole agli zurighesi nella sua prefazione ad una traduzione del libro di Longino sul sublime. E fu un gran colpo per Gottsched, allorchè il berlinese Immanuel Jakob Pyra nel 1743-44 si fece a provare " che la setta di Gottsched pervertiva il gusto ". L'attacco di Pyra e la gioia colla quale i seguaci di Gottsched si vantarono alla sua fine precoce (1744) di avere spinto il loro nemico per la rabbia alla morte, segnano il punto culminante del primo periodo della lotta. La contesa non cessò, ma si infiammò di nuovo con una maggiore acrimonia, quando colla pubblicazione della " Messiade " di Klopstock un'opera paesana in luogo del poema inglese diventò l'oggetto principale degli attacchi e delle difese, del cieco biasimo e della sconfinata ammirazione. Ma durante la lotta intorno alla teoria dell'arte poetica la poesia tedesca aveva fatto un vero progresso sul terreno preparato da Gottsched.

5. La scuola sassone e la anacreontica.

" Nei confini della Misnia giace la città bagnata da tre fiumi, dove Febo ha sua dimora da molti e molti anni, dove Pallade e Mercurio di buon'ora comparvero: la saggezza unita colla ragione, colla magnificenza e col piacere. Qui dominò in altro tempo la barbarie della ignoranza... In Lipsia fu tuttavia la prima sede delle muse... Nell'età felice in cui Federico Augusto, il pregio dei principi tedeschi, l'amore dei sudditi ed il protettore di tutte le arti, governò in Sassonia, anche la lingua si arricchì di molto ".

Con questi versi Gottsched stesso celebrò nel suo poema giocoso incompiuto "*Der Bücherkrieg*" la preminenza che Lipsia e la Sassonia assunsero nei primi trent'anni del secolo nella letteratura tedesca, anche per le sue proprie fatiche. Pure essendosi egli sdegnosamente espresso al pari di Haller contro il pensiero che alcuno potesse ardire di voler essere solo un poeta, fu tuttavia conseguenza in gran parte della sua influenza se crebbe sempre più fra gli studenti di Lipsia la passione per la letteratura. Egli aveva appunto nel 1756 compilato delle " Esercitazioni preliminari d'arte poetica latina e tedesca per uso delle scuole ", la cui diffusione ci viene attestata ancora nel 1775 da una terza edizione. E le scuole sassoni, che inviavano alla "*Landesuniversität*" i loro allievi, non si erano straniate dal culto accademico delle belle lettere. Anche il direttore della "*Fürstenschule*" della Misnia, il maestro di Lessing, Johann Gottfried Höre, subì la influenza di Gottsched allorchè egli " secondo il sano gusto di famosi conoscitori " compilò una antologia di poeti tedeschi per la scolaresca avida di imparare. Quanto vivo poi fosse tra gli scolari stessi l'interesse per la nuova fioritura poetica ce lo attestano le " Lettere critiche " di Janozky, dove si caratterizzano nel 1743 uno per uno gli scolari di Pforta e vi si citano quasi per ognuno dei saggi poetici. Non meno ce lo provano le memorie scolastiche del miglior poeta, che Pforta crebbe dentro le sue mura prima di Klopstock, cioè la prima recita dei drami di *Johann Elias Schlegel* (1719-49).

Il giovane misniano era subito passato da traduzioni di antichi modelli ad opere originali ed i suoi compagni che lo ammiravano recitarono di nascosto la sua " Ecuba " ed i suoi "*Geschwister in Taurien*". Era un presagio del successo che il drama intitolato in un rifacimento posteriore " Oreste e Pilade ", avrebbe dovuto riportare subito dopo l'uscita di Schlegel dalla scuola [1739] sulle scene di Neuber in Lipsia. I drami scritti da Schlegel in Pforta ed in Lipsia dimostrano fuori d'ogni dubbio ch'egli si era educato sotto la guida della "*Kritische Dichtkunst*" di Gottsched. E a Gottsched nel momento in cui voleva appunto colla pubblicazione delle "*Deutsche Schaubühne*" creare alla sua riforma teatrale una salda base letteraria niente potè riuscire più gradito di un autore di tragedie regolari. Però Schlegel lasciò trapelare ancora in Lipsia qualche opposizione contro Gottsched. Così difese in opposizione al maestro, che aveva prescritto la prosa per questo genere, la commedia in verso e mostrò nel suo confronto di Andreas Gryphius e di Shakespeare una giovanile simpatia per il con-

dannato dramaturgo tedesco. Ma in sostanza si ricongiunse alla scuola di Gottsched ed alla sua " società retorica antimeridiana " e si lasciò guidare in parecchi lavori dai consigli di Gottsched.

Nel 1743 Schlegel accompagnò a Kopenhagen in qualità di segretario l'ambasciatore sassone e vi condusse con sè anche il suo fratello minore Johann Heinrich, il traduttore delle tragedie di Thomson e più tardi editore di Johann Elias (1761). Dapprima in Kopenhagen e negli ultimi anni della sua vita, quale professore nella Ritterakademie danese di Sorö, si accostò lo Schlegel sempre più vicino alla letteratura inglese, scostandosi in pari modo da Gottsched. Per mezzo di Hagedorn entrò in corrispondenza epistolare con Bodmer e più non ritenne, come difatti era, che la sua produzione dipendesse da Gottsched. Delle sue dissertazioni dramatiche-estetiche, pubblicate in parte nei " *Beiträge* " di Gottsched ed in parte quali prefazioni, solo i " *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* " ebbero una immediata influenza. Il suo ebdomadario morale " *Der Fremde* " fu poco conosciuto fuori di Danimarca. Il suo poema in alessandrini " *Heinrich der Löwe* " rimasto incompiuto fino dal suo apparire (1766) non potè avere miglior esito, sebbene l'aver messo per la prima volta a profitto un argomento nazionale che in seguito doveva allettare tanti autori dramatici faccia onore alla perspicacia di Schlegel. Aveva egli inoltre già riconosciuto in " *Otto von Wittelsbach* ", che doveva diventare in sulla fine della età dello *Sturm und Drang* un eroe preferito della scena, " un buon soggetto di tragedia ".

Nei drami di Johann Elias Schlegel balza subito agli occhi l'allargarsi del dominio della tragedia. Fino al 1765, in cui il de Belloi per la prima volta raccolse un patriottico uragano di applausi colla sua " *Belagerung von Calais* ", nonostante poche eccezioni, cui appartiene l' "*Arminius* " (1684) di Jean Galbert de Campistron, il teatro tragico francese non aveva ammesso che soggetti antichi ed orientali. Pareva che la prossimità di tempo o di luogo dei fatti recasse pregiudizio alla dignità della tragedia. Anche Schlegel era rimasto fedele a questo precetto col suo duplice rimaneggiamento della favola del ritorno di Ifigenia dalla Tauride, colle " Troiane ", colla " Didone " e colla " Lucrezia ". Ma già nel 1740 egli osò nel suo " *Herrmann* " la novità di trattare un " importante soggetto di storia patria " invece di temi tratti dalla favolosa età eroica. E messosi per questa via andò ancora più in là scegliendo in Danimarca per le sue ultime tragedie " *Kanut* " e " *Gothrika* " figure della storia nordica (Saxo Grammaticus).

L' " *Herrmann* " di Schlegel stampato nel 1743 apre la lunga serie dei drami tedeschi su Arminio ed ancora nel 1766 il nuovo teatro di Lipsia, alla cui prima rappresentazione assistette Goethe studente, si inaugurò con tal drama. Non si poteva più parlare intanto in Germania di un entusiasmo per la materia nazionale, simile a quello che il de Belloi aveva destato fra i suoi compatrioti. I tedeschi, come si doleva amaramente Lessing nell'articolo diciottesimo della sua " Dramaturgia di Amburgo ", si trovavano ancora ben lontani nella loro barbarie dalla lodevole vanità patriottica dei francesi. L' " *Herrmann* " di Schlegel fu superato nel successo dalle altre sue produzioni. Il precetto dell'unità di tempo e di luogo come la proibizione di portare dinanzi agli occhi degli spettatori scene

guerresche, fanno apparire nel modo più evidente in questo soggetto tutte le debolezze della tecnica francese.

Nella scena introduttiva Sigmar esorta suo figlio alla lotta contro Roma e poichè Varo si recò a visitare amichevolmente i tedeschi nel loro bosco, udiamo dai discorsi di Thusnelda con Adelheid, la madre di Herrmann, di Segeste con Flavius fratello di Hermann, che la lotta si svolge poco favorevole per loro. Flavius stesso ama la moglie di suo fratello e si lascia perciò indurre da Segeste alla inattività. La soluzione fortunata viene addotta dal fatto che Segeste affida il comando delle sue truppe a suo figlio Siegmund, il quale obbedendo maggiormente alla voce della patria che non al divieto del padre aiuta da ultimo Herrmann già sconfitto a conseguire la vittoria. Nonostante gli estratti dagli storici romani e le note erudite manca ogni colorito storico. Il nome di Teutoburg o quello di una delle divinità tedesche, di cui si parla, non viene pronunziato una sol volta. Solo il " santo Lied dalla bocca dei bardi valorosi ", che al dire di Sigmar eccita i cuori del popolo, risuona di già in questo drama francese-tedesco di Herrmann come un preludio della " Battaglia di Herrmann " di Klopstock e di Kleist. I versi sono solo in parte superiori a quelli di Gottsched, ma il disegno dei caratteri non esce dalla convenzionalità. Il " *Kanut* ", in cui il dovere del re di punire nel cognato l'eroe, provoca una tensione veramente tragica, dimostra per l'uno e per l'altro rispetto un decisivo miglioramento.

Fra le tragedie tedesche in versi alessandrini solo all' " Henzi " di Lessing rimasta incompiuta si può concedere la preminenza sovra quelle di Schlegel, che senza alcuna caratteristica personale si inquadrano perfettamente nell'angusta cornice francese, quantunque rivelino i segni di un vero ingegno dramatico. E appunto quando cominciava a mettersi per una via tutta sua fu troppo presto spezzato. Dal primo giovanile tentativo dramatico " *Der geschäftige Müssiggänger* " (" L'ozioso affaccendato "), giudicato da Lessing " il più freddo e noioso cicaleccio quotidiano che possa avvenire nella casa di un pellicciaio della Misnia ", Schlegel si innalzò fino al " *Triumph der guten Frauen* " (" Il trionfo delle donne oneste "). Il dramaturgo amburghese tributa alla commedia del travestimento un po' arruffata la lode di essere una delle migliori commedie originali tedesche. Non bisogna certo cercare i suoi pregi nella verisimiglianza e nell'austerità dei costumi e solo tenendo presente in suo paragone la condizione del teatro tedesco prima dell'apparire della " *Minna von Barnhelm* " possiamo darci ragione di quello elogio di Lessing. E come per la commedia in prosa questa restrizione della lode di Lessing vale anche per la commedia di un atto in versi alessandrini " *Die stumme Schönheit* " (La bellezza muta).

La favola è derivata dalla commedia di Destouches " La force du naturel ", Donna Pratgern riuscì a sostituire al ricco barone Jungwitz invece della fanciulla a lui affidata la sua propria sciocca figliuola e fa suggerire dalla sposa che le ha messo di fianco alla stolta ignorante le risposte, aggiustate sempre con spirito e con grazia. La commedia in alessandrini si rappresentò in una sera storica per il teatro a saggio della dramatica sassone.

A scusare i difetti delle due commedie Lessing osservò che esse riproducevano costumi danesi piuttosto che tedeschi. La maniera comica di Schlegel mirò

senza dubbio a tener gran conto dello ambiente in cui egli viveva. Suo padre appunto lo indusse a sopprimere una commedia " *Die Pracht zu Landheim* „, poichè vi trovò una satira troppo aperta de' suoi guai con certe persone della nobiltà di Misnia. Ma in sostanza nelle commedie originali di Schlegel non meno che in quelle di Gottsched appare l'imitazione delle commedie francesi ed in Schlegel anche delle danesi. Il " *Geheimnisvoller* „ (Il misterioso) di Schlegel si propose di rappresentare, mettendo a profitto un cenno del " *Misanthrope* „, uno di quei caratteri " che Molière abbandonò a coloro che cercano di camminare sulle sue orme „.

In Danimarca Schlegel conobbe anche di persona il maggior poeta comico appresso Molière, l'imaginoso norvegese *Ludwig von Holberg* (1684-1754). A partire dal 1743 apparvero tradotti da varii in tedesco i cinque volumi del " Teatro danese „ di Holberg. Gottsched accolse, sebbene con qualche esitazione, alcuni dei drami di Holberg nella sua "*Deutsche Schaubühne* „. I teatri tedeschi si affrettarono a trar lucro da questo tesoro, come più tardi poeti di svariate tendenze, Goethe per i suoi " *Aufgeregten* „ (agitati), Tieck per le sue commedie satiriche letterarie, Kotzebue per la sua " *Bühnenware* „, si indebitarono per qualche cosa col fondatore del teatro nazionale danese. La locuzione tedesca " *politischer Kannegiesser* „ per indicare un politicastro ricorda ancora ai nostri giorni, in cui i drami di Holberg sono scomparsi dopo una lunga vita gloriosa dalla scena, il titolo della magnifica commedia di Holberg, dove si fa credere a mastro Breme politicante che sarebbe diventato borgomastro. In Amburgo, dove sotto la influenza del forte patriottismo separatista la commedia non altrimenti del melodrama tedesco, che colà trovò dapprima posto accanto all'opera, assunse un colorito locale, il "*Politischer Kannengether* „ di Holberg ottenne una tale popolarità, che vi fu rappresentato nel dialetto locale. La farsa locale di Amburgo dovette d'altronde assai della sua freschezza e della sua cruda comicità all'ingegno creativo del vicino danese.

All'incontro la gloria della coltura e della galanteria sassone non poteva trovar un riconoscimento più lusinghiero di quando la poesia locale d'Amburgo mise davanti agli occhi de' suoi concittadini in esempi istruttivamente piacevoli la superiorità di *Sittenreich*, educato in Lipsia, e del suo amico lipsiense *Ehrenwert.* Questa intenzione si rivela a chiare note nella commedia amburghese " *Der Bookesbeutel* „ (1742) del libraio *Hinrich Borkenstein.*

I rappresentanti dell'amburghesismo, il capitalista Grobian colla moglie e la figliuola, vivono nel peggior modo e si compiacciono di frottole a doppio senso, mentre i rappresentanti della educazione lipsiense si distinguono per la correttezza delle maniere e per la finezza del gusto e dei sentimenti.

Non solo i poeti comici della scuola di Gottsched ma neppure il famoso Rabener nelle sue satire sarebbero riusciti a ritrarre degli originali così magnifici e così rozzi come quelli di Borkenstein. Il comico amburghese *Adam Gottfried Uhlich* ottenne una certa rinomanza con le rime della sua " Confessione di un comico cristiano „ (1751), in cui l'attore rigettato dagli intolleranti ecclesiastici di Francoforte si rivolge direttamente a Dio. Nel suo " *Schlendrian* „ tentò con

una sua invenzione più debole di continuare il " *Bookesbeutel* ". Borkenstein ed Uhlich si assoggettarono alle regole di Gottsched. Il " *Timoleon* " di *Georg Behrmann* (1741), un amburghese pieno di buon gusto e di amor patrio, fu contrapposto come la prima tragedia tedesca veramente originale al dittatore di Lipsia dai letterati di Amburgo che tenevano alla loro originalità basso-sassone. In realtà anche Behrmann si volse alla tragedia regolare confortato dall'esempio di Gottsched.

D'altronde pur nella stretta cerchia dei seguaci di Gottsched la costrizione delle regole non si fece sentire così opprimente nel campo della commedia come in quello della tragedia. E per quanto da una parte la commedia si fondi assai più che la tragedia sovra i costumi e la vita locale, avvenne pur d'altra parte all'arte nazionale dei Francesi di ogni tempo di esprimere con maggior efficacia nella commedia che nella tragedia una nota universalmente umana, che desta e merita interesse dapertutto. Anche Lessing, il più rigoroso oppugnatore delle infondate pretese della tragedia francese, deve abbassare più di una volta le sue acute armi nella seconda parte della " *Dramaturgie* " dinanzi la commedia francese, malgrado che in sulle scene tedesche, in seguito della riforma di Gottsched, non ne avessero ottenuto diritto di cittadinanza i capolavori cioè le opere di Molière bensì le commedie di Destouches, Marivaux e Regnard.

Fra le commedie della Gottsched si trovano tre traduzioni di opere dell'abile Destouches. La " accorta amica " dell'autore del " Catone " si accontentava del resto a lungo andare ancor meno del suo consorte d'una pura riproduzione dell'originale. Già nei suoi primi drami prese a lavorare sulla traccia di modelli francesi, riuscendo tuttavia a sostituire con garbo caratteri e circostanze tedesche alle francesi.

Se questa lodevole attività nel rifacimento della Gottsched del " Misantropo " di Molière si restrinse alla grossolanità di qualche aggiunta ed a render tedeschi i nomi, seppe per contro trasformare (1736) felicemente da capo a fondo una commedia francese contro il Giansenismo nella " Pietisterey im Fischbein-Rocke, oder die doktormässige Frau ". Non solo la scena vi è trasportata da Parigi a Königsberg ma la traduttrice procedette anche diligentemente in tutti i piccoli tratti, che caratterizzano il pietismo tedesco e la sua degenerazione. Rifacendosi al ricordo della propria esperienza giovanile abbandonò alle beffe della commedia " una nidiata di tali ipocriti ". La Gottsched che era stata iniziata dal marito professore alla filosofia di Wolff e che con lui aveva avuto da sopportare l'ostilità del clero dresdese dell'una e dell'altra confessione contro l'illuminismo, aveva sufficienti motivi di avere in uggia i bacchettoni. Così si aggrappò al tema di Tartufo, che attirò subito dopo lei anche il pio Gellert nella sua " *Betschwester* " (bigotta). Il teatro partecipò nel tempo dello illuminismo volentieri a questa lotta, mentre nel secolo decimonono Immermann invano si adoperò di schiudere il passo sulle scene al suo " Tartuffe allemand " (1829).

Le commedie di Gottsched si continuarono a rappresentare anche dopo il crollo della dittatura gottschediana per lungo tempo con plauso ed in realtà diedero l'avviamento alla commedia tedesca del secolo XVIII. Ad ogni modo risposero al compito della commedia di servire di specchio al proprio tempo. La

Gottsched si uniforma perfettamente allo spirito tedesco ed in special modo a quello della Sassonia di allora, satireggiando nel " Matrimonio dispari „ non già l'alterigia domestica per la nobile discendenza ma il ricco borghese, che vuole togliersi per moglie una nobil donna. Il contrasto di classe poteva esser utilizzato prima del sorgere di una tragedia borghese precisamente solo come un motivo comico per il dileggio del medio ceto e non per eccitare lo sdegno contro lo spirito di casta.

Questa età non ha alcun presentimento dei diritti della passione, che nella " Nuova Eloisa „ di Rousseau soccombe nella lotta contro il pregiudizio nobiliare, e quattordici anni dopo la commedia della Gottsched nella tragedia borghese di Schiller " Kabala ed Amore „ trova il manoscritto del cielo negli occhi di Luisa di maggior valore che non lo stemma nobiliare. Ciascuno fa ancora parte di una società, in cui il borghese si incurva con devozione dinanzi al nobiluomo, ed il pretendente non nobile, che solo per vanità osa innalzare i suoi occhi verso una *Fräulein* (questo titolo distingue ancora nettamente la damigella nobile dalla borghese), viene legalmente relegato in Islanda. Nella bene organizzata società tedesca una tale pretesa è ancora altrettanto ridicola quanto poteva parer comico ai giorni di Molière che il borghese Giorgio Dandin richiedesse la fedeltà della nobile che si era degradata sposandolo.

Ma la Gottsched si oppose anche nelle sue commedie a quelli che le sembravano costumi e pregiudizii dannosi. Ella trasportò la lotta contro la falsa educazione dai fogli ebdomadarii in sulle scene nella sua " *Hausfranzösin* „. La stolida preferenza per tutto ciò che fosse d'origine francese, l'andazzo della moda del secolo XVII viene innanzi tutto combattuto colla rappresentazione del pericolo morale proveniente dall'affidare i bambini a sospetti educatori francesi. Le tinte sono un po' caricate e Lessing trovò incomprensibile che una dama potesse scrivere tal sudicia roba. Ma persino Lessing, che d'altra parte non si mostrò giusto colla Gottsched, era disposto a lodare la sua descrizione della cattazione punita nel " *Testament* „. La commedia scivola nella Gottsched come negli altri comici sassoni sempre nella satira e Lessing lamentava che " si offrisse la più fastidiosa malvagità per mancanza di *vis comica* „.

Questo indirizzo satirico della commedia sassone riesce non senza danno per il carattere della commedia, ma interessante per la storia del costume, allorchè si rivolge contro tutte le classi. Così *Johann Christian Krüger*, che da teologo diventò attore comico, mise alla berlina nei " *Geistlichen auf dem Land* „ (1743) due sudici soggetti quali rappresentanti di tutta la loro classe, ed il cugino di Lessing, *Christlob Mylius*, creò per riscontro i suoi " *Aerzten* „ (1745) che aspirando insieme alla mano di una ricca giovinetta si assicurano mediante una reciproca convenzione il comune possesso della donna e della sostanza.

All'incontro Krüger nei versi del suo " *Duca Michele* „ trattò l'antico tema dei fallaci calcoli d'una futura felicità e ricchezza, poggiati sopra uova da vendere oppure sopra la somma ricavata dalla vendita dell'usignuolo catturato dal garzone del contadino Michele, con tanta freschezza e con tanta malizia che ancora il giovane Goethe quando era studente di Lipsia recitava con singolare predilezione la parte del fantastico Michele che ritorna pentito alla sua Annetta. I " *Kandidaten* „ di Krüger svelavano nell'uso dei mezzi per conseguire un impiego un quadro di costumi che non

la cede per acume di naturalismo alle produzioni moderne. Rabener trattò il medesimo tema nelle sue lettere satiriche ed il coincidere delle due descrizioni dimostra che i due poeti colpirono una piaga realmente esistente.

Chi vuole ottenere i posti di curato o quello di senatore del patronato comitale, deve avere la raccomandazione della influente cameriera o coprire col suo nome la di lei relazione coll'illustrissimo signore, oppure far domandare l'ambita carica all'alto protettore della propria moglie. Più recenti commedie francesi in cui i candidati in cerca di promozioni ottengono gli impieghi solo quando le loro mogli presentano personalmente la petizione in un *tête-à-tête* col capo divisione repubblicano, destano il dubbio che le antiche colpe e debolezze non siano del tutto sparite collo sparire dello *ancien régime.*

Lo scherzo satirico degli abusi dominanti proprio della commedia della scuola di Gottsched ci fa prova di una tendenza al naturalismo in un'età, nella quale non pareva ancora darsi l'ambiente possibile per la tragedia. Del resto anche la commedia osservava penosamente la unità di tempo e di luogo. All'infuori di pochi casi si serviva all'incontro, secondo il desiderio di Gottsched, anzichè dell'alessandrino, della prosa, senza però guadagnar molto per il movimento del dialogo coll'abbandono del verso. Di certo fra il '30 ed il '40 i migliori ingegni ad eccezione di Johann Elias Schlegel si astennero dal drama o dimostrarono per esso, come Gellert, solo un interesse passeggiero. Nella cerchia, che appare la più importante per l'evoluzione letteraria, immediatamente prima dell'apparizione di Klopstock e Lessing, dei " Beiträger " di Brema il drama viene appunto coltivato assai di rado.

I cosiddetti *Bremer Beiträger* (gli articolisti di Brema) passarono tutti ad eccezione di Klopstock per la scuola di Gottsched. Alcuni di essi, come Mylius e Cramer, si acquistarono dapprima quali suoi partigiani nella lotta contro gli svizzeri un nome, la cui dubbia gloria diventò presto per essi uno spiacevole ricordo. Per la maggior parte sono nativi di Sassonia e tutti si trovarono insieme quali membri della *Hochschule* sassone di Lipsia. Fu per un semplice caso che ad essi nel punto in cui volevano fondare un periodico un libraio di Brema si offrisse per editore ed i loro "*Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes* " (Nuove contribuzioni per il piacere dello intelletto e dello spirito) (1744-48) ricevettero quindi il nome di "*Bremer Beiträge* " (contribuzioni bremasche).

La fondazione del nuovo periodico venne a significare la loro rottura con Gottsched. Il suo valletto più fedele, Johann Joachim Schwabe, pubblicò fino dal luglio 1741 in Lipsia i " *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* " (Ricreazioni dello intelletto e dello spirito), a cui collaborarono più tardi quasi tutti i *Beiträger*, Gellert e Rabener, i fratelli Schlegel, nonchè Kästner e Zachariä ". I "*Beiträge* " svolsero da principio semplicemente il programma abbozzato per la prima volta nei " *Belustigungen* ". Si voleva contrapporre alle riviste morali per gli amanti delle scienze e delle arti liberali un nuovo genere di periodici, in cui " pratici esempi di poesia e di eloquenza tedesca " formassero la parte essenziale, cioè un periodico per la produzione poetica e non per la critica e per le dissertazioni morali.

La promessa non fu però mantenuta da Schwabe, essendosi egli valso dei "*Belustigungen*" come di una arena contro gli zurighesi. Perchè Schwabe non si lasciò smuovere dai voti dei migliori cooperatori, che non si volevano vedere coinvolti nella accanita contesa, e finirla con questa polemica, Johann Adolf Schlegel e Johann Andreas Cramer si decisero a fondare sotto la direzione di Karl Christian Gärtner una nuova continuazione dei "*Belustigungen*": appunto i "*Beiträge*". Si mise a parte del segreto dapprima Rabener, poi Zachariä ed Ebert. Mylius figurò fra i collaboratori nel primo articolo, Gellert solo nel secondo volume. Il 1745 venne a Lipsia l'ungherese Nikolas Dietrich Giseke, cresciuto fino allora in Amburgo, ed entrò in quella cerchia di amici. Di lontano vi partecipavano Johann Elias Schlegel ed Hagedorn. Persino dalle "Odi lipsiensi dell'amicizia" di Klopstock risulta ancora la importanza che la benevolenza del famoso poeta di Amburgo dovette avere per i giovani "*Beiträger*".

Nelle regolari riunioni dei lipsiensi si esercitava la critica sui lavori presentati. Solo quel che veniva approvato dalla cerchia degli amici veniva accolto. I singoli articoli non portavano firma e così neppure figurava il nome dell'editore del periodico. La comune attività letteraria riposava sopra un caldo legame di amicizia fra quegli studiosi, che fu poi poeticamente magnificato in una serie di odi di Klopstock "*Auf meine Freunde*" ("Wingolf"). L'amicizia fra la maggior parte di essi si conservò anche al di là del giocondo tempo degli studi. Klopstock e Cramer si trovarono di nuovo insieme in Kopenhagen. Allorchè Gärtner diventò professore al *Karolinum* di Braunschweig chiamò a sè Ebert e Zachariä ed ancora una volta esercitò la sua antica funzione di editore in Braunschweig pubblicando "*Sammlung vermischter Schriften der Bremer Beiträger*" (Raccolta di varii scritti dei *Beiträger* di Brema). I "*Beiträge*" furono inaugurati col drama pastorale di Gärtner "*Die geprüfte Treue*" (La fedeltà messa alla prova). Il suo ingegno poetico si dimostra così mediocre che per esso il "serio, grave e rigido critico Gärtner" non avrebbe certamente potuto giustificare di essere stato chiamato a dirigere i "*Beiträge*".

Come nei versi entusiasticamente ispirati di Klopstock così anche nelle descrizioni in prosa del periodico morale di *Giseke*, "*Der Jüngling*" (1747; articoli XLII-XLVI), ci viene presentato l'intiero drappello degli amici, ciascuno nella sua qualità caratteristica. Al mite Giseke precocemente morto nel 1765 in qualità di sovrintendente a Sondershausen dimostrò Klopstock un singolare affetto. E Giseke meglio di tutti gli altri amici apprese da Klopstock l'uso del ritmo lirico degli antichi, per quanto poco originale sia riuscito anch'egli nelle sue odi e nei suoi "Lieder" rimati.

Johann Andreas Cramer (1723-88), un figlio del povero Erzgebirge sassone, che si innalzò fino al grado di cappellano di corte in Kopenhagen e di vicecancelliere della università di Kiel, nella sua poesia esclusivamente religiosa si mantenne fedele alla rima. Il predicatore e poeta religioso godette di una grande autorità quale il Davide tedesco, come lo chiamarono per magnificarlo gli innamorati dei suoi salmi e delle sue odi, e quale il tedesco Bossuet, come fu detto dagli ammiratori della sua traduzione e continuazione in tedesco della storia universale del famoso classico francese. Nessun altro amico di giovinezza rimase per tutta la vita più vicino di Cramer a Klopstock. Con felice scioltezza abbozzò egli

le sue numerose poesie (raccolte nel 1782 in tre volumi), ma colle loro continue ripetizioni perifrastiche e col tintinnio delle loro rime danno solo la impressione di una untuosa retorica teologica. Persino le odi per Lutero e Melanctone (1771-72) tanto magnificate dai contemporanei lasciano trasparire l'assoluta mancanza di una concisa vigoria. Malgrado la sincerità e la bravura, che tutti coloro i quali lo accostarono, apprezzano nel suo carattere personale, alle sue scritture non rimase estraneo un certo sapore pretesco, che gli fruttò l'accanita avversione di Lessing.

Studente di teologia al pari di Cramer, Giseke, Klopstock, fu tra i " Beiträger „ di Brema anche il terzo dei fratelli Schlegel, *Johann Adolf Schlegel*, il padre dei due celebri romantici. Alla grande aspettativa, che nella cerchia dei *Beiträger* si era destata per l'inesauribile potenza di invenzione, per il genio e la eloquenza dell'amico serio ma focoso, non corrispose questi affatto in seguito coi suoi canti religiosi e colla sua miscellanea di poesie, favole e racconti (1769). I " *Beiträger* „ non ebbero di certo un cooperatore più zelante, ma freddo e rigido appare egli nella favola e nella poesia didascalica e senza ali dei suoi *Lieder*.

Fig. 22. — Illustrazione tolta dal « Renommist » di J. F. W. Zachariä. Dal rame di A. Beck, in Zachariä, « Scherzhafte Epische und Lyrische Gedichte », 1761.

L'amburghese *Johann Arnold Ebert* manifestò più tardi nelle sue epistole rimate e non rimate maggiore agilità ed inventiva. Colla sua traduzione in prosa dei " Pensieri notturni „ di Edward Young (1751), che ora lamentandosi con tono pessimistico ed ora predicando piamente sovra la nullità della vita e del desiderio della gloria, declamò sentimentalmente sulla paura della morte e della eternità, Ebert favorì grandemente l'influsso della letteratura inglese. I " *Night-thoughts* „ (1742) di Young derivarono da un dolore profondamente sentito per gravi rovesci di fortuna. In Germania i " Pensieri notturni „ diventarono il modello di una poesia melanconica, piena della doglia mondiale, che assai ci commuove nelle odi elegiache di Klopstock ad Ebert ed a Giseke per la morte degli amici che gli furono al fianco nel fior della giovinezza, ma che diventò poi un fastidioso e falso motivo di lamento nei poeti di imitazione esteriore. Il profondo influsso sulla letteratura tedesca di Young (di cui anche una tragedia, " La vendetta „, una insipida imitazione dell'Otello, fu molte volte rappresentata) durò per un decennio dapprima attraverso i suoi " Pensieri notturni „ poi attraverso il suo trattato sulle opere originali.

Mentre Ebert colla sua traduzione dei " Pensieri notturni " di Young e del poema eroicomico " *Leonidas* " di Richard Glover rappresentava nella cerchia dei " *Beiträger* " di Brema la parte austera e seria della letteratura inglese, il turingio *Just Friedrich Wilhelm Zachariä* (1726-77) per contro nel suo " *Renommist* " (il bravaccio) metteva in onore il poema eroicomico in sul modello del " Riccio rapito " di Pope (1712) e del " *Lutrin* " di Boileau. L'irradicabile tendenza dell'uomo di scivolare dal sublime al ridicolo poteva richiamarsi ad un classico esempio per l'impiego comico dei motivi dell'epica eroica. Di già nella cerchia della epopea omerica appare il racconto della guerra meravigliosa dei topi e delle rane, che Georg Rollenhagen trasportò in rime tedesche sulla fine del secolo XVI (cfr. vol. I, p. 368).

L'antico esempio fece un dovere della epopea giocosa anche alla poesia della rinascenza e nella " Poetica " di Gottsched si concede pure un capitolo speciale ai precetti " sui poemi eroicomici ". Come già in sul principio del sec. XVIII la polemica di Wernigke coi poeti di Amburgo, così poi la lotta fra Zurigo e Lipsia diede occasione ad una serie di poemi satirici, per cui gli inglesi Dryden, Butler, Pope offrirono i modelli. Zachariä va debitore della sua gloria ad un felice attacco. Egli non ottenne maggior successo più tardi nè coi tentativi posteriori nell'epica giocosa (" *Der Phaëton* ", " *Das Schnupftuch* ", " *Murner in der Hölle* ") nè colla traduzione ed imitazione di Milton, in Braunschweig, dove svolse una solerte attività quale insegnante nel *Karolinum* e quale direttore della libreria dell'orfanotrofio e degli " *Intelligenzblätter* ".

Ma nel " *Renommist* ", che apparve ancora nei " *Belustigungen* " di Schwabe nel 1744, si offre con una fresca perspicuità un quadro della vita universitaria tedesca del secolo XVIII, che ci mostra a un tempo la preminenza e la limitatezza del raffinamento sassone. La potenza di Leipzig come di una piccola Parigi, che dirozza la sua gente, si mostra anche nel ienese Raufbold, che nella superba città, " la quale fiorisce per le muse e sale in grande onore per il commercio ", vuole continuare la sua dissoluta vita di smargiasso. La dea Galanteria e la dea Moda si accorgono con ribrezzo che Raufbold ed i suoi compagni, invece di portare elegantemente al fianco come gli studenti di Lipsia la spada guernita di nastri e non mai snudata, fanno sprizzare colle loro rozze lame il fuoco dalle pietre e provocano a battaglia gli sbirri. La moda cerca invano di smuovere, come le era riuscito per Sylvan, l'eroe restio sul tema della orribile foggia e degli orribili costumi di Jena. La figura (p. 124) mette l'uno di fianco all'altro i due eroi nel loro aspetto così diverso. Il *Raufgeist Pandur* protegge il suo pupillo, fino a che Selinda da lui scelta a sua amata espugna il suo cuore. Ora anche Raufbold vuole assoggettarsi alla moda, ma l'imitazione dei fini costumi non gli riesce. Così egli provoca a duello il damerino Sylvan, il modello dei vagheggini. Ma la Galanteria soccorre il suo beniamino e vinto dal zerbinotto Raufbold deve andarsene ad Halle.

Tutta la messa in scena degli Dei, ricalcata sulla Silfide di Pope, ci ricorda che noi ci muoviamo sempre sotto il predominio della poetica del rinascimento. Ma Dei e uomini si mostrano nel loro costume *rococò* con tanta verità e con tanta naturalezza presso Zachariä che per una volta almeno non si avverte qui una semplice imitazione letteraria ma l'artistica riproduzione della vita del tempo. I rozzi costumi degli studenti fanfaroni che si compiacevano in Jena del tabacco e della birra, come pure la impomatata civetteria degli spiritosi pastori della Pleiss sono rappresentati

in tutti i loro piccoli tratti e con tutte le allusioni locali. Ancora nel 1907 Bierbaum metteva a profitto nelle sue scene studentesche “ *Der Musenkrieg* „ le descrizioni di Zachariä. Il galante Sylvan e la tenera Selinda non altrimenti che la coppia amorosa del drama pastorale di Lipsia del giovane Goethe ci ricordano quelle famose figure di porcellana della Misnia, che leziose e graziose ad un tempo ci mettono tipicamente dinanzi agli occhi il *rococò* di Sassonia. A ciò si adattano anche i distici alessandrini. Con una felice trovata Zachariä accenna al modello di tutta questa società incipriata allorchè raduna a consiglio nel castello della Galanteria Lindan il genio tutelare di Lipsia con altri suoi compagni, “ colà dove Versailles si innalza con superbo capo e dove l'arte anima la campagna a dispetto della natura, dove la galanteria riporta più di una vittoria, dove parecchi uomini di stato mentono e parecchi marchesi cantano „.

Questa società sassone non ci affascina più così ingenuamente come nel poema giocoso in lode della galante città dei tigli nelle rappresentazioni del suo poeta satirico, sebbene *Gottlieb Wilhelm Rabener* (1714-71) abbia sempre usato la più prudente moderazione in tutti gli attacchi alla stoltezza ed alla malvagità, che gli sghignazzarono provocantemente in faccia. Rabener, che fu educato alla scuola di Meissen, e che studiò quindi in Lipsia, era un valente e corretto uomo di affari. Quale revisore dei dazii in Lipsia e da ultimo quale consigliere superiore della finanza in Dresda condusse una placida e ritirata vita di celibe. E solo col credito e colla popolarità, che egli seppe personalmente guadagnarsi, potè in parte disarmare il pregiudizio contro la satira. Pure un uomo di una coltura letteraria così grande quale il padre dei tre fratelli Schlegel si credette in dovere di sconsigliare la poesia satirica al suo Johann Elias e Rabener faceva precedere la sua “ Raccolta di scritti satirici „ (1751-55) con una “ Prefazione sul mal uso della satira „, cui fece ancora seguire una “ missiva sulla ammissibilità della satira „. Si doveva ridere dei difetti solo colla intenzione di migliorare gli altri, non già per eccitare un riso insolente.

Potè così Klopstock celebrare l'amico sempre giusto e sempre caro quale “ odiatore della stoltezza ma pure amico degli uomini „. Nondimeno tutta la probità e tutte le cautele non valsero a difendere Rabener dalla spiacevole esperienza, che non sarebbe risparmiata neppur oggi ad un poeta satirico, che la Germania non sia il paese “ in cui una satira equa, intesa a correggere i costumi, possa ardire di alzare il suo capo „. Klopstock vaticinò che la posterità avrebbe posto Rabener accanto a Luciano, Orazio e Swift. Nei “ *Belustigungen* „ infatti Rabener tentò un racconto lucianesco e nei “ *Beiträge* „ scongiurò colla “ segreta notizia dell'ultima volontà del Dott. Jonathan Swift „ lo spirito dell'audace satirico inglese.

Ma quale differenza di situazioni! Il decano irlandese, di cui i capi dei due grandi partiti politici si disputavano l'appoggio, potè osare di deridere tutte le istituzioni dello Stato e della Chiesa e quale rappresentante dell'Irlanda di opporsi anche al Parlamento. Impossibile era la satira politica nella Sassonia, dilapidata senza scrupoli dal conte Brühl e dalle sue creature e dove i principi per il vano miraggio della regale corona di Polonia rinunziarono all'antico luteranismo della loro casa e con esso alla sua egemonia in Germania. Quando Rabener mostrava che nel conferimento degli uffici ecclesiastici e scolastici non si poteva procedere

più assurdamente, non mancava di dover prudentemente soggiungere che appunto in ciò si vedeva un' importante prova della grandezza e della forza della nostra religione. Il che ricorda quel genere di prova che l'ebreo del Boccaccio indicava nel tramenìo della corte romana in favore della divinità del Cristianesimo, perchè malgrado la secolarizzazione de' suoi capi continuasse a reggersi. Ma con tali avvertimenti Rabener doveva seriamente difendere la sua satira e se stesso dal biasimo dei suoi lettori. Nelle lettere famigliari quest'uomo, dal limpido sguardo, incline ad ogni emozione, mostra uno spirito molto più pungente. Il suo umore sarcastico si conservò pure immutato nei cimenti della vita.

Fig. 28. -- Vignetta del frontispizio delle Satire di G. W. Rabener, 1755. Dall'esemplare della Biblioteca Universitaria di Lipsia.

Allorchè durante l'assedio di Dresda il suo podere andò tutto in fiamme se ne consolava pensando di aver la felicità di aver fame da solo e non con una moglie. " Poichè io non posso figurarmi nulla di più terribile della condizione di un uomo che prende moglie solo per amor della casa, e perde quindi la casa in un incendio, senza che la sua degna metà vi bruci insieme nello stesso tempo ". Gli doleva dell'annientamento dei libri, dei saggi e delle lettere, che aveva destinato alla pubblicità dopo la sua morte; ma i pazzi del tempo avvenire " si sarebbero potuti rallegrare della loro grande fortuna "...

Appunto le lettere, che Weisse l'amico di Rabener pubblicò nel 1772 con una " Notizia della sua vita e de' suoi scritti ", destarono colla loro lingua elegante e non antiquata l'ammirazione di Jakob Grimm per questo sincero ed acuto scrittore, che non scivola mai nel puerile e nel trito, come i poeti che trattarono più tardi i medesimi argomenti.

Rabener si era foggiata una prosa agile e duttile e l'aveva scambiata solo una volta coll'alessandrino nella satira contro la necessità della rima. Ora egli seppe imitare satiricamente nella forma da lui preferita della immediata ironia lo stile del supplicante o dei vecchi schizzinosi, di chi si congratula, del vedovo, dell'avvocato fallace, ed ora riferire in persona propria dalla cronaca del piccolo villaggio Querlequitsch di Christian Weise, o descrivere la vita di un martire della verità ed apprestare materiali per il tentativo di un vocabolario tedesco. Tutta la falsità ed il ridicolo della superficiale cortesia nello scrivere e nel conversare viene qui dileggiato in una beffarda dilucidazione delle singole parole e nella " Querela contro lo stile prolisso ", colla medesima giustizia con cui l'arrogante alterigia perde il suo onore in " L'abito fa la gente ". I trattati intorno a frasi proverbiali come " I matrimonii si concludono in cielo ", " A colui al quale Dio dà un incarico dà anche l'intelligenza " appartengono al meglio che Rabener abbia creato.

Queste satire che apparvero per la prima volta nei " *Belustigungen* „ di Schwabe e nei " *Bremer Beiträge* „ si aggirano tutte nella cerchia limitata della vita borghese. Se una volta ad un orgoglioso gentiluomo di campagna si afferma da una assennata cittadinella che l'eccellente signore è un pazzo, ciò non toglie che in generale la satira si guardi prudentemente dall'offendere la nobiltà. Come la commedia dello stesso tempo anche la satira di Rabener non può nascondere la sua affinità coi periodici morali e ci può sembrare in parte discretamente pedantesca. Ma qual passo in avanti abbia fatto la letteratura tedesca nella satira di Rabener lo vedremo benissimo mettendo a paragone la " Raccolta degli scritti satirici di Rabener „ colla " Raccolta degli scritti satirici e serii „ del 1739 di *Christian Ludwig Liscow* (1701-60).

L'abile meklemburghese, che era stato ancora in Halle fra gli uditori di Thomasius, si arrischiò nella satira al pari di Rabener solo ne' suoi anni più giovani. Allorchè nella sua qualità di consigliere di guerra sassone si buscò nel 1749 per alcune censure sopra l'amministrazione delle finanze del ministro Brühl la prigionia e la rimozione dall'impiego, non ebbe questo fatto alcun rapporto colla sua attività letteraria. Sopratutto la satira sulla " eccellenza e miseria dei poveri scrittori „ (1736) ha procurato a Liscow la gloria di avere con essa esercitato una benefica influenza sulla letteratura tedesca. Avendo poi egli per il primo in Germania appoggiato gli attacchi degli svizzeri contro Gottsched non provvide male col trionfo degli svizzeri alla sua gloria letteraria. Non difettava invero di buone cognizioni nè di serietà e neppure quando fosse necessario di intrepidità d'animo. Ma nella sua satira prolissa si occupa di letterati così minori, affatto insignificanti, che non si può mai scorgere nel suo avversario un tipico rappresentante di determinate tendenze come lo furono più tardi Lange e Klotz di fronte a Lessing. E non fu appunto in grado di dare un suo proprio contenuto concettuale alla sua satira contro i pedanti, che diventa anch'essa pedantesca nella ironia troppo diffusa. Rabener ci descrive nelle sue caratteristiche follie la vita di un periodo importante per la storia della cultura e riesce così sempre ad interessare. La satira puramente letteraria della stoltezza letteraria di Liscow poteva solo colpire nelle limitate condizioni di quegli anni spiritualmente poveri.

Il precetto trascurato da Liscow che la brevità è l'anima dell'arguzia fu sempre tenuto presente ne' suoi epigrammi e ne' suoi trattatelli in prosa ricca di pensiero da un amico di Rabener e dei " *Beiträger* „, l'acuto matematico *Abraham Gotthelf Kästner* (1719-1800). La inclinazione letteraria era innata nel figlio del professore di Lipsia ed in lui pratico di molte lingue si rafforzò ancora colla frequentazione delle lezioni di Gottsched e coll'esercizio. Il suo discepolo Lessing pensava di lui che rappresentasse la più rara delle rare associazioni, quella cioè " in cui si trovavano insieme in una sola persona il geometra ed il bello ingegno „.

Nel 1756 Kästner cambiò la sua cattedra di matematica in Lipsia, che non gli era rimunerata, con quella lucrosa di Göttingen, dove in qualità di preside della società tedesca di quella città curò più largamente gli antichi interessi letterarii di Lipsia. Il suo ideale rimase Haller, di cui nei " *Belustigungen* „, dei quali era cooperatore, continuò nel 1744 il poema didascalico con una " poesia filosofica sulle comete „. Nella polemica sovra il rigetto o la necessità della rima,

che si impegnò fra i seguaci di Bodmer e di Gottsched, assunse Kästner colla sua poesia " sulla rima „ una posizione conciliativa, ma si sentì a seconda del suo gusto letterario più incline in complesso agli inglesi che non ai francesi. Sebbene il suo punto di vista corrispondesse a quello dei " *Bremer Beiträger* „, rese tuttavia giustizia per la sua vasta coltura letteraria alle diverse tendenze.

L'interesse passionale, che riscalda gli epigrammi di Logau, manca al freddo matematico, ma per il suo acume e per la sua agilità può stare come autore di epigrammi accanto e forse al di sopra di Lessing. Il giudizio che pondera serenamente ed uno spirito felicemente caustico, che fornisce un'acuta espressione tanto all'ammirazione quanto al biasimo, resero per lungo tempo rinomati e temuti i suoi numerosi epigrammi nei circoli letterarii. All'incontro il dotto che viveva ritirato poco potè offrire alla cerchia più grande dei lettori. Solo uno dei " *Bremer Beiträger* „ esercitò sovra essi una influenza ancora maggiore di Rabener stesso e questi fu Gellert, il favoleggiatore.

Christian Fürchtegott Gellert (nato ad Hainichen nell'Erzgebirge di Sassonia il 4 luglio 1715, morto il 13 dicembre 1769 in Lipsia) è il poeta più popolare, che la storia della letteratura tedesca ricordi prima di Schiller. L'antitesi tra la timida, fiacca figura del professore lipsiense di filosofia ed il credito e l'influsso che colle sue poesie e colle sue conferenze si acquistò in tutta la Germania ed in Austria si spiega in parte appunto per ciò che Gellert stesso non era molto al disopra del gusto e delle tendenze della media de' suoi lettori ed aveva però in singolare misura il dono di esprimere correttamente in una forma piacevole e facilmente intelligibile ciò che si pensava e si desiderava da tutti. Si potrebbe quindi completare l'epigramma di Lessing che ognuno loda e pochi leggono Klopstock soggiungendo che tutti lodano e leggono le favole di Gellert.

Come i cavalieri austriaci in Karlsbad non meno degli ufficiali e soldati prussiani in Lipsia testimoniarono la loro devozione a Gellert, così anche la regia imperiale censura doveva concedere trionfalmente l'ingresso dapprima proibito agli scritti di Gellert nei paesi ereditarii dell'imperatore d'Austria. Il re di Prussia da conquistatore in Lipsia fece venire innanzi a sè (18 dicembre 1760) il sempre infermiccio Gellert e lo congedò dopo una recita della sua favola del pittore ateniese, che rigetta il biasimo del conoscitore, ma che poi cancella il suo quadro per la lode del pazzo, riconoscendo che egli era " *le plus raisonnable de tous les savants allemands* „: un riconoscimento che Laube nella sua commedia storica " Gottsched e Gellert „ fa pronunziare dal principe Enrico, fratello del re. Gellert dalla sua parte potè malgrado la sua solita modestia rispondere, con una giustificata coscienza del suo valore, al lamento del re che non ci fossero buoni scrittori tedeschi, di aver letto Lafontaine ma d'esser rimasto originale.

Gellert è veramente un tedesco originale, pur avendo derivato nella materia e nel modo di trattarla dai francesi Lafontaine ed Houdart de la Motte come pure dal suo predecessore tedesco Hagedorn. Lessing vantava che fra tutti gli scrittori comici tedeschi Gellert fosse quegli le cui produzioni fossero più originalmente tedesche. Tutta l'angustia della vita tedesca di quel decennio prefederichiano, in cui si notava di già una aspirazione verso una maggiore libertà, l'affannosa brama di moralizzare, che guarda nondimeno furtivamente sott'occhi

ai seni mezzo denudati dalla moda, la religiosità che cerca di ammantare con argomenti razionalistici le falle già assai visibili della dottrina ecclesiastica, intorno alla quale nel principio del secolo gli spiriti ancora saldi nella loro ingenua crudelità non avevano ancora trovato occasione a malignare, lo svegliarsi della sentimentalità ed una antiquata rozzezza: tutto questo si trova non solo riunito ma abilmente contemperato nella poesia di Gellert.

Solo pochi dei numerosi uditori delle sue famose lezioni di morale rimasero colpiti come lo studente Goethe dal fatto che Gellert non tenesse in alcun conto tutti i nuovi poeti a cominciare da Klopstock. Egli si era staccato cogli altri "*Beiträger*" di Brema da Gottsched, ma il suo gusto restava ligio all'antico. Tutta la poesia di Klopstock gli fu e gli rimase in fondo straniera e gli spiacque, per quanto si mostri assai circospetto nel lasciare scorgere questa sua antipatia anche nelle lettere più intime. Quanto Gellert errasse nel giudicare di poesia si vede assai bene dalla sua razionalistica modernizzazione degli antichi *Lieder* ecclesiastici, di cui Kästner cercò invano di salvare il forte e buon tedesco da un tale innaffiamento. All'incontro riuscì ad introdurre in tutti gli innarii mercè la loro facile comprensione e la loro perfetta ortodossia i suoi *Lieder* spirituali, la cui composizione fu per lui il più serio ed il più importante lavoro della sua vita. E assicurò così ad essi una lunga influenza. Se il contemperarsi di una devozione piagnucolosa e di un razionalismo moraleggiante non riesce a dare ai *Lieder* di Gellert la robusta vigoria degli antichi inni dei secoli XVI e XVII, seppe egli tuttavia trasfondere in essi la più felice espressione del suo schietto e caldo sentire ("*Dies ist der Tag, den Gott gemacht*"; "*Wie gross ist des Allmächtigen Güte*"; "*Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre*"). Quale influenza possano esercitare i *Lieder* spirituali di Gellert anche sulle nature profonde e dotate di sentimento poetico si scorge già dal semplice fatto che Beethoven ne ritenne sei degni della sua musica. Da lungo tempo innanzi che le "Lezioni morali" di Gellert fossero pubblicate dopo la morte dell'autore da Johann Adolf Schlegel (la cui amichevole relazione con Gellert ci viene provata anche dalla lettera qui annessa in facsimile) Gellert fu tenuto ovunque in conto di un eccellente maestro di virtù. A lui, Mentore della Germania, si rivolgevano

Fig. 24. — Christian Fürchtegott Gellert. Dal quadro di A. Graff (1769) nella Biblioteca Universitaria di Lipsia.

kurz, lieber Bruder, ich wollte dir sagen, quod magna fama sit magnum malum. Vale et saluta meo nomine uxorem tuam suavissimam omnesque tuos.

Lipsiae, d. XX Decbr.
CIƆIƆCCLV

Gell.

da tutte le parti e da tutti i ceti per avere a precettori famigliari degli studenti, da lui raccomandati, che avessero frequentato la sua scuola di morale. Non solo nobili dame come la contessa di Bentinck e delle più umili come madamigella Lucius ebbero per molti anni un assiduo commercio epistolare col pudibondo celibe, nella cui vita non ebbe mai parte l'amore, ma fu continuamente consultato da innumerevoli persone quale un direttore spirituale.

Già prima delle esperienze di questa corrispondenza si sentì egli indotto a comporre una guida al buon gusto nelle " *Briefe* „ con lettere modello (1751) colle quali egli ammaestrando sul serio esercitò la sua influenza sovra tutto lo stile epistolare tedesco. Anzi in questo campo si acquistò forse il suo maggior merito. La lettera può servirci di indice della condizione generale della lingua scritta e del gusto nei circoli extraletterarii ed acquista così, anche all'infuori del suo contenuto, una importanza per la storia letteraria. Ma nei primi decennii del secolo XVIII la lettera tedesca era stata completamente soppiantata dalla lettera francese e solo per opera di Gottsched e di Gellert riacquistò a grado a grado terreno. Wieland nella prima metà della sua vita scrisse ancora una gran parte delle sue lettere in francese. L'indirizzo francese sulla lettera tedesca si conservò fino a dentro del secolo XIX come un avanzo di questo anteriore predominio della lettera francese. Allorchè Gottsched imparò a conoscere in Danzig la signorina Kulmus, dovette anzitutto persuaderla che non era punto cosa contraria al gusto ed alla buona educazione lo scrivere le lettere in tedesco anzichè in francese. E quale abile e naturale scrittrice di lettere si dimostrò in seguito la signora Gottsched nulla sua intima corrispondenza coll'amica Dorothea Henriette von Runckel! Le lettere della Gottsched inaugurano degnamente i numerosi epistolarii di mogli, di madri e di amiche di poeti tedeschi, che dal principio del 1750 presero ad occupare un posto non insignificante nella letteratura tedesca e poterono comparire con onore di fianco alle " lettere-modello „ di Gellert. Ma fino al periodo dello " *Sturm und Drang* „ il modello dello stile epistolare tedesco fu dato appunto da Gellert.

La gloria del favoleggiatore e del moralista tornò pure di vantaggio per Gellert al poeta comico. Lessing stesso nella " Dramaturgia amburghese „ lodò ancora i suoi quadri di famiglia, sebbene non gliene sfuggissero la superficialità e la monotonia che il poeta non seppe togliere con qualche aggiunta del suo.

I disgraziati drami pastorali di Gellert non sarebbero da menzionarsi se non si volesse vedere negli alessandrini di uno di essi " *Das Band* „ un modello del drama pastorale lipsiense di Goethe. All'incontro " *Die Betschwester* „ (La bigotta), che cagionò più tardi al pio Gellert dei superflui rimorsi di coscienza, caratterizza non male il dissidio fra il cristianesimo a parole e la durezza egoistica di cuore della vecchia e ricca vedova Richardinn. Ed anche nel " *Los in der Lotterie* „ (La polizza del lotto), nella farsa ricca di tratti comici " *Die (eingebildete) kranke Frau* „ (L'ammalata imaginaria) ed in " *Die zärtlichen Schwestern* „ (Le sorelle affettuose) il profilo dei caratteri gli riesce meglio che nella costruzione della favola. Se Gellert nel " *Los in der Lotterie* „ ed in " *Die zärtlichen Schwestern* „ volle destare piuttosto lacrime di compassione che non un riso giocondo, si poteva per questo richiamare certamente al modello della " *comédie larmoyante* „ importata di fresco, ma egli non ebbe punto di mira una trasformazione della commedia tradizionale. La nota commovente e

lacrimosa corrispondeva propriamente alla sua natura. Sebbene nella “ Prefazione alle sue commedie „ (1747) prenda a difendere il melodrama dall'accusa di mancanza di naturalezza fattagli da Gottsched, egli rimane affatto fermo per la forma e per il contenuto nei confini della commedia sassone in prosa, quali erano stati tracciati da Gottsched.

Gellert aprì realmente nuove vie alla attività letteraria solo nel romanzo colla sua “ *Leben der schwedischen Gräfin von G*** „ (Vita della contessa svedese di G**) (1746). Ma di quest'opera si discorrerà appunto perciò più avanti in connessione colle origini del romanzo e della tragedia borghese. Gellert prende quella posizione preminente che gli fu concordemente riconosciuta dai contemporanei non come un novatore bensì quale il migliore interprete delle concezioni e dei costumi, dei sentimenti e dei principii morali della sua età.

Nel 1746 Gellert pubblicò il primo volume delle sue “ *Fabeln und Erzählungen* „ (Favole e racconti), che fu tradotto in seguito col secondo (1748) in quasi tutte le lingue europee, anzi pure in latino ed ebraico. Per queste raccolte Gellert aveva assoggettato le favole apparse anteriormente nei “ *Belustigungen* „ ad un completo rifacimento.

Le favole di Gellert non sono rispetto allo stile, per tutti i mezzi che in esse abilmente furono impiegati, un'opera letteraria inferiore, ma debbono il loro successo alla personalità del poeta, che riuscì ad acquistarsi una grandissima simpatia presso i suoi contemporanei colla sua sentimentalità e colla sua peritanza, colla sua semplice chiarezza e colla sua religiosità, colla sua virtù piagnucolosa e colla sua morale giocondità.

Anche in Gellert l'apparente facilità del verso e della rima, lo scorrevole tono del racconto furono il frutto di una diligente fatica. Egli si diffonde piacevolmente, chiarisce dalle prime pagine tutta la situazione e poco richiede dalla imaginazione del lettore. Potrebbe ma di solito non vuole pareggiare il fresco, un po' altezzoso tono di Hagedorn. Egli si propone di insegnare anche nella parte narrativa per svolgere ampiamente la morale, in cui onore scrive la favola. Ma con questa morale illumina come con una lanterna magica (vedi la figura) le più diverse condizioni della realtà. La sua maniera di raccontare apparve stupendamente vera e naturale. Benchè la favola animalesca (“ L'orso addestrato a ballare „, “ Il cavallo e l'asino „, “ La giovane anatra „, “ Le scimie e gli orsi „) sia rappresentata nell'opera di Gellert da modelli divenuti famosi, la cede nondimeno alle scene umane o perde completamente il carattere della vera favola zoologica, come, ad esempio, nella descrizione del cane da guardia maltrattato e della cuccia viziata (“ I due cani „). Le riflessioni del poeta, che risparmiano al lettore ogni propria considerazione, si insinuano dapertutto. I migliori lavori di Gellert sono piuttosto i racconti che le favole, come p. e. “ *Der Bauer und sein Sohn* „ (Il contadino e suo figlio), la storia così popolare e tante volte raccontata della nobile giovinetta indiana Yariko e dell'infame inglese Inkle, che vende come schiava la sua salvatrice ed amante. Dal senso di questi racconti ci risuona di già l'aurea parola che sarà coniata più tardi da Seume per indicare nei selvaggi i migliori degli uomini. Naturalmente la religiosità non soffre scapito in Gellert, anzi lo induce felicemente solo di rado come nell' “ *Herodes und Herodias* „ a darci una predica invece di un racconto. “ *Die Frau und der Geist* „, “ *Hans Nord* „, che sa procurarsi del denaro con tanta astuzia, “ *Der grüne Esel* „, mostrano il poeta incline allo scherzo.

E sempre egli riesce a cogliere la nota giusta, facendosi capire da tutti ed interessando alla narrazione. La morale si volge co' suoi rimproveri da ogni parte, ma con tanto amore per gli uomini e con esortazioni così oneste da non offendere mai.

Per comprendere bene l'enorme successo delle favole di Gellert, che diventarono un libro popolare nel pieno e migliore senso della parola, noi dobbiamo pur ricordare quale singolare predilezione ebbe per la favola la dottrina artistica di quel tempo. Noi siamo oggi disposti a considerare la favola piuttosto opera di retorica che non di poesia. Breitinger e Lessing all'incontro la mettevano nella prima schiera dei generi poetici. Lessing a dire il vero fondandosi sovra la propria teoria della favola ripudiò la garrula maniera amplificativa di Gellert. Ma il biasimo di Lessing non tolse che Gellert diventasse il modello della favola tedesca così per Gleim e Lichtwer, come in tempi più recenti (1783) per Gottlieb Konrad Pfeffel e per Johann Wilhelm Hey (1833), che sa adattar così abilmente alla intelligenza dei bambini la morale de' suoi racconti. Il recentissimo impiego della favola per la satira, di cui ci possono servire ad esempio non del tutto confortevole le popolarissime favole (1901) di Hanns Ewers, si può considerare piuttosto la dissoluzione che non una evoluzione di questo genere letterario.

Fig. 25. — Vignetta del frontispizio dei « Sämtlichen Schriften » di Chr. F. Gellert, vol. I. Leipzig, 1769.

Indipendente da Gellert ci appare il favolista zurighese *Johann Ludwig Meyer von Knonau* (1705-85), col cui mezzo centinaio di nuove favole (1744) Bodmer sperava di debellare il gottschediano Triller e toglier di campo le sue favole. Il tratto caratteristico delle favole di Meyer, che appartengono solo in via eccezionale al mondo degli animali, e per la massima parte alla vita degli uccelli, è la loro diligente osservazione e riproduzione della natura. Meyer von Knonau fu un vero poeta della natura, che poco si curava della letteratura e assai più imparava andando a caccia con amoroso intelletto dalla natura. E come egli non dipinse ne' suoi quadri altro che animali, così con una meravigliosa fantasia tradusse nella favola solo i colloquii dei quadrupedi e degli uccelli, fondandosi sui caratteri da lui osservati della vita di questi esseri. Bodmer aveva ben ragione di indispettirsi, che in Germania non si sapesse apprezzare la naturalezza di questi favolisti svizzeri. Si volevano delle favole sul tipo di quelle di Gellert e *Magnus Gottfried Lichtwer* (1719-83) fu ritenuto sovra tutti il vero continuatore della favola gellertiana.

Egli non studiò solo diritto in Lipsia ma rimase ancora più tardi gottschediano versificando in Halberstadt il diritto naturale di Wolff, che egli trattò secondo la maniera di Pope nel suo poema didascalico " *Das Recht der Vernunft* " (Il diritto della ragione). E Gottsched ha in ogni caso il merito di avere richiamato per il primo l'attenzione sovra le " Favole esopiche " di Lichtwer

(1748), a cui da principio nessuno aveva badato. Lichtwer non raggiunse nella metrica e nell'abilità del rimare i suoi modelli francesi e tedeschi. Rispetto a Gellert mostra una certa stremezza, che in ogni caso non era punto male nella concisione della moralità per cui si disse: " lo zucchero della favola copre spesso un amaro insegnamento ".

Se Lichtwer sovente, come nei versi citati di preferenza della lentezza colla quale la pena segue i vizii, ci dà pure allegorie, ha d'altra parte il merito di avere derivato assai dalla diretta osservazione della vita. Egli sa far parlare gli animali più semplicemente di Gellert e del suo buon umore ci dà una eccellente prova " *Der kleine Töffel* " (Il piccolo sempliciotto). I " *Literaturbriefe* " di Berlino biasimarono stranamente come la più misera poesia di Lichtwer lo scherzo diventato così popolare del danno del cieco sdegno che il padrone di casa risente per l'espulsione dei gatti. Ma un peggior male di questo biasimo procacciò al poeta la bizzarra maniera di riconoscimento che gli attestò il Ramler con una edizione delle sue favole migliorata, senza che egli lo sapesse o volesse.

Gleim si produsse colle sue favole solo nel 1756, dopochè si era già acquistata rinomanza di poeta coi due " *Versuche in scherzhaften Liedern* " (1744-45). I *Lieder* del vino e dei baci, che Hagedorn aveva per la prima volta cantato in Germania esortando a godersi giocondamente la vita, destarono un'eco sonora nel circolo studentesco che si era formato fra il 1738 ed il 1743 in Halle. Il prussiano *Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, il franco *Johann Peter Uz*, il wormsese *Johann Nicolaus Götz* ed il danzighese Paul Jakob Rudnick conosciuto solo per il nome formavano, come immediatamente prima di essi pure in Halle gli amici Lange e Pyra, e come poi in Lipsia i " *Bremer Beiträger* " e più tardi gli " *Haingenossen* " in Göttingen, una società letteraria per una comune manifestazione delle loro tendenze e dei loro studi poetici.

Riguardo alla pubblicità mancò agli hallensi un organo quale i "*Beiträge* " o l' " Almanacco delle Muse ". Ma essi riuscirono ad esprimere abbastanza chiaramente la loro tendenza nella traduzione insieme intrapresa delle " Odi di Anacreonte " che il Götz pubblicò nel 1746, tanto da prendere accanto al loro predecessore Hagedorn un posto notevole nella storia letteraria quali principali rappresentanti della *Anacreontica*. Se un rapporto più amichevole fra Lange e Gleim, che venne a sostituire il morto Pyra, si svolse solo più tardi, quando ambedue avevano già lasciato Halle, anche Lange e Pyra appartengono parimenti ai quattro anacreontici del cenacolo poetico di Halle. La avversione alla rima, che non si mantenne a lungo fra i più giovani, costituisce un comune segno distintivo fra il gruppo più antico e il più recente dei poeti di Halle.

Gottsched stesso nel 12° capitolo della sua " Arte poetica " aveva per il primo raccomandato i versi non rimati, specialmente per le traduzioni degli antichi, non solo in riguardo delle difficoltà quasi insormontabili, imposte dal giogo della rima, ma eziandio perchè in generale il suo tintinnio accaparrava troppo facilmente l'applauso ai cattivi pensieri dei peggiori imbrattacarte. Egli aveva quindi accolto senza esitazione ne' suoi " *Kritischen Beyträge* " un saggio di una traduzione di Vergilio in tetrametri giambici senza rima di Pyra. Pure dopochè Breitinger aveva dichiarato la rima solo sopportabile per le orecchie

ottuse e ammissibile solo nelle poesie giocose, Gottsched non ritirò punto nell'ultima edizione della sua " Arte poetica „ la sua raccomandazione dei versi senza rima. Egli dichiarò per contro che non si doveva affatto abolire la rima nella poesia tedesca, poichè offriva all'orecchio in un'applicazione non forzata altrettanto diletto quanto la metrica e l'armonia e poteva accordarsi molto bene coi pensieri assennati e colle trovate spiritose.

Gottsched rappresentava così in perfetto contrapposto alla teoria diffusa da' suoi avversarii la concezione più libera, sanzionata dalla storia, mentre gli svizzeri ed i loro alleati di Halle colla loro recisa condanna della rima grave o tintinnante, di questa caratteristica della falsa poesia, trapassarono di molto il segno. La polemica intorno la rima, quale divampò fra il partito degli svizzeri e quello dei lipsiensi, era già scoppiata più di una volta, dacchè la rinascenza aveva proposto a modelli gli antichi poeti. Ma Bodmer era stato indotto principalmente alla sua ostilità contro la rima dall'esempio della pentapodia giambica senza rima del suo diletto Milton nel " Paradiso perduto „.

Immanuel Jakob Pyra di Kottbus (1715-44) segnò fino dal 1737 quale studente in Halle, dove strinse una salda amicizia con *Samuel Gotthold Lange* (1711-81), la nuova via della poesia senza rime nel suo poema allegorico " *Il tempio della vera arte poetica* „, una imitazione del " *The Temple of Fame* „ di Pope. Di conserva col suo amico Lange egli proseguì la lotta contro l'odiato entusiasmo per la rima nei " *Thirsis und Damons freundschaftlichen Lieder* „, che Bodmer pubblicò nel 1745 in Zurigo. Se Pyra nei suoi Lieder si era già congratulato coll'amico Damon per aver questi impugnato la cetra lesbica di Orazio, Lange osò di venir fuori dopo la morte di Tirsi nel 1747 con una raccolta intitolata " *Odi oraziane* „, nella cui prefazione un discepolo di Baumgarten, il professore Georg Friedrich Meier, perorava l'abolizione completa della rima. Tuttavia gli amici di Halle non avevano tentato un ravvivamento della " obliata arte „ dei sistemi strofici oraziani, quale fu di poi effettuato da Klopstock. La imitazione oraziana di Lange, che fu molto pregiata per un certo lasso di tempo, riuscì molto più superficiale e scolastica di quella che aveva tentato Hagedorn, così affine di spirito ad Orazio.

Damone e Tirsi cantano anzitutto la lode della reciproca amicizia, essi esaltano i due zurighesi " che tutelano con proba rigidezza critica il regno dell'arte poetica „ e Johann Elias Schlegel, Haller ed Hagedorn, " il piccolo numero dei fratelli della natura e del gusto nei termini più lontani della Germania, dove la cima annuvolata del Nüchtland minaccia il cielo e dove il Belt bagna una infida spiaggia „.

Lange dalla sua parrocchia di Laublingen vicina ad Halle dove viveva sposo felice al fianco della sua Dori scherzante anacreonticamente, inviava saluti amichevoli a Meier, Gleim e Kleist pubblicando spesso scritti settimanali di morale. Il pastore che perdeva il suo tempo in inezie non potè innalzarsi a maggior poesia come venne fatto a Pyra, uomo di intelletto più vasto e più colto. In sull'esempio di Pyra che aveva festeggiato l'assunzione al trono di Federico, egli celebrò, invaso dall'entusiasmo, nei modi di Orazio, la vittoria di Hohenfriedberg e la conquista della Slesia con versi che malgrado la lealtà dei loro sentimenti contengono un equivoco complimento per la monarchia:

Il gran sole guarda dalla sua azzurra via le torri elevate di Königsberg. Sembra ch'egli resti attonito nel cielo. Tu vedi, ciò che a te mai non si mostra, il maggior miracolo di questa terra, ciò che altra volta fu incredibile: un saggio capo sovra un trono regale.

Sul fatuo idillio di Laublingen cadde nel 1754 il fulmine del "*Vademecum*" di Lessing, che non annientò solo senza pietà la gloria sperata per la traduzione di Orazio (1752) ma pure l'alloro poetico già conquistato da Lange colle precedenti imitazioni oraziane.

Un destino più benigno era riservato al cenacolo hallense più recente. Il fiero critico di Lange, Lessing, si pose nel 1751 colle sue "*Kleinigkeiten*" anch'egli nelle file degli anacreontici. I ripetuti e vivaci attacchi, che culminarono il 1756 nelle insinuazioni di Wieland sulla schiera dei cantori anacreontici e del loro principale rappresentante Uz, non avevano punto danneggiato l'anacreontica.

La collezione delle imitazioni di Anacreonte edita nel 1554 — poichè solo pochi frammenti si conservarono delle genuine odi del giocondo contemporaneo di Ibico e di Policrate — diede subito luogo a riproduzioni in latino e in altre lingue. Già Weckherlin ci offre un saggio di poesia ispirata da Anacreonte, ma solo per mezzo di Hagedorn il genere anacreontico si acclimatò nella poesia tedesca. Gottsched, che nella seconda edizione della sua "*Kritische Dichtkunst*" del 1737 non faceva ancora menzione di Anacreonte, sebbene avesse già pubblicato nei suoi "*Beiträge*" il saggio di una traduzione di Anacreonte, inserì nella terza una versione ben riuscita della quarta ode di Anacreonte in trochei senza rima. In Halle Götz ed Uz intrapresero una comune versione di tutto Anacreonte e la pubblicazione di codesto lavoro finì col mettere del tutto alla moda l'anacreontica.

L'anacreontica tedesca è un giuoco che non sempre si mantiene nei confini della leggiadria. La caccia spiritosa a frasi sorprendenti e sempre nuove, che debbono rappresentare l'onnipossente forza di Amore e delle belle in arguti esempii, le gioie dell'ebrietà cantate a digiuno, tutto ciò conduce spesso alla falsità ed alla leziosaggine. La corona di rose non pareva adattarsi al capo incipriato e col codino dell'onorevole canonico di Halberstadt e del consigliere di giustizia di Ansbach così naturalmente come all'antico trincone e cantore di Teo. Ma nonostante tutta l'affettazione e l'artificiosità, con cui gli onorandi poeti tedeschi potessero atteggiarsi ad insaziati bevoni ed amatori, l'anacreontica del secolo XVIII rappresenta un anello importante nella storia della poesia tedesca. La lubricità mal celata, con cui Götz accenna alle gioie della prima notte nuziale e con cui Uz fa colpa dell'inoperoso sonno mattutino allo sposo della giovane bella avida di giostrare, non minacciava ancora il pericolo di una ricaduta nelle galanterie della seconda scuola slesiana. Fu invece cosa di gran rilievo che colla sublimità serafica, colla sentimentalità e colla spiritualità della scuola di Klopstock si accompagnasse una serena poesia della gioia dei sensi. La gioia del godimento della vita riusciva anzi qualcosa di nuovo alla generazione che si era a mala pena per sua fortuna sottratta alle tetre carceri della teologia. Come non doveva trovare un ingenuo piacere sollazzandosi della libertà del godimento nel poetico giuoco a cui i suoi poeti sapevano dare tratti così piacevoli? Klopstock stesso

Der Schluß von Klopstocks Abschiedsrede über die epischen Dichter („Declamatio, qua poetas epopoeiae auctores recenset Klopstock"), gehalten zu Schulpforta am 21. September 1745.

Nach der Handschrift, im Archiv der Landesschule zu Pforta.

rer penitusque perfunderer, si dignissi,
mos hoc opere, ob neglectam tamdiu,
a sese, patriae gloriam, rubore quodam
laudabili ac pio, suffundere valerem.
Quodsi uero inter virentes nunc poe,
tas is adhuc forsitan non reperiatur,
qui Germaniam suam hac gloria or,
nare destinatus est; Nascere, dies ma,
gne, qui hunc tantum procreabis
vatem; et, o sol, appropera celerius, cui
illum adspicere primo, placidoque lu,
strare vultu continget. Hunc virtus,
hunc, cum caelesti Musa, sapientia,
teneris in vlnis, nutriant. Ante ocu.
los eius sese aperiat totus naturae
campus, et inaccessa aliis adorandae religi,
onis amplitudo, nec futurorum saeculorum ordo
reclusus penitus obscurusque illi maneat. Tinga,
tur, his abdoctricibus suis, humano genere, immor,
talitate, Deoque ipso, quem inprimis celebrabit, dignus.

non volle rinunziare da principio del tutto allo scherzo anacreontico del giuoco dei pegni e dei baci, pur dovendo confessare nel dar di tocco alla cetra del veglio di Teo che la natura non gli aveva appreso quelle canzoni dei biondi capelli svolazzanti e dei baci rubati.

Leggerezza di tocco e stringatezza occorrevano nell'abbozzare quei quadretti di amore e di bellezza. Certamente ne scapitò la sincerità del sentimento e mentre il giovane Goethe nei *Lieder* di Leipzig pagava ancora il suo completo tributo alla anacreontica, Gerstenberg condannava di già nelle " *Schleswigischen Literaturbriefe* „ la fredda nota epigrammatica di questa lirica bamboleggiante. Ma Gerstenberg medesimo del pari che Lessing e Weisse, il melanconico Kleist come il superficiale poeta della grazia Jacobi sperimentarono volentieri la loro arte nelle canzoni e nei quadretti anacreontici. Nello *Schenkenbuch* del " Divano „ di Goethe ed in qualche "*Spruch*„ di Mirza Schaffy come nei " *Lieder* „ dello *Schenkenbuch* di Geibel continua a risuonare nonostante la veste orientale dei due primi qualche tono della anacreontica del secolo XVIII. Il conte Platen ancora nel 1828 adduceva fra l'altro a difesa delle sue " *Gasele* „ che l'elemento anacreontico, ove sia trattato con garbo, " ha un reale valore nella poesia e costituisce un necessario grado di sviluppo dell'arte lirica, se non si può anche dire che vi predomini per l'appunto il sentimento „. Soggiungeva però che l'anacreontica correva presso i tedeschi il pericolo di cadere nella meschinità " se non venisse elaborata in una forma artistica „. A questo pericolo soggiacquero spesso i poeti anacreontici del secolo XVIII. Ma quando i tedeschi d'oggi cantano l'antico piacer del bere con umore più allegro e con " *Lieder* „ più schietti, risuonano ancora lietamente nei cori dai giorni dell'anacreontica classicizzante i " *Lieder* „ di Gleim (" *Der Papst lebt herrlich in der Welt* „) e di Lessing (" *Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben* „).

Tra gli anacreontici hallesi ha minor risalto colla sua personalità nella letteratura *Nikolaus Götz* (1721-81) l'editore della traduzione di Anacreonte. Già nel 1748 era diventato cappellano di un reggimento francese. E quantunque egli continuasse a poetare in segreto tremava nella sua qualità di consigliere concistoriale al pensiero che la sua paternità di scherzi amorosi potesse venir risaputa dai suoi superiori " che non capiscono nessun scherzo „ e dovesse così perdere " i due indispensabili beni della vita: il pane e la quiete „. Per misura di prudenza aveva fatto stampare nel 1745 senza nome la sua prima raccolta col titolo " *Versuch eines Wormsers in Gedichten* „ (" Saggi di poesie di un wormsese „). I rimanenti figli della sua giovinezza, che l'ecclesiastico non potè soffocare, pensò di esporre quali creature deformi, cioè egli ne affidò l'edizione dapprima a Gleim e dopo essersi guastato con questi a Ramler. Così solo nel 1785, quattro anni dopo la sua morte e nel raffazzonamento di Ramler, ma questa volta colla menzione del suo nome, i tre volumi delle sue varie poesie ottennero una tardiva edizione. Solo la " *Mädcheninsel* „ scritta in verso elegiaco destò un grande interesse, poichè un'edizione speciale allestita da Knebel venne tra le mani di Federico il Grande ed il re, che non conosceva nè le elegie di Klopstock nè altre recenti poesie tedesche, sentì il suo orecchio piacevolmente vellicato nella lettura di questi distici da una sonora cadenza, di cui non aveva mai creduto capace la lingua del suo paese.

La poesia diventata famosa solo per l'elogio reale è di per sè stessa discretamente insignificante. Il vecchio poeta naufragato in un'isola solitaria riceve da Venere il dono che fu già concesso a Pirra e a Deucalione di poter far nascere delle fanciulle dalle rupi. Le giovanette fanno al vecchio tenere carezze e piangono dopo anni felici il suo cadavere; ma dalle loro lagrime nascono degli amorini, che pensano a popolare colle vedovate compagne del vecchio la " *Mädcheninsel* " per l'avvenire.

Del rimanente Götz mostra da una parte predilezione per la poesia di occasione, senza riuscire a trovare una più calda espressione neppure in morte di un suo fratello, e d'altra banda l'imaginetta anacreontica trapassa appunto in lui frequentemente nell'epigramma. Invece della descrizione anacreontica ci si offre solo l'epigrafe arguta per il quadro e per la scena.

Il suo cooperatore hallese, il valoroso *Johann Peter Uz* (1720-96), come uomo e come poeta è una personalità da tenersi in maggior conto. Il bamboleggiamento anacreontico non garbò per lungo tempo al suo spirito austero. Come per il suo maestro Hagedorn così pure per il poeta di Ansbach fu Orazio il maestro ed il fido consigliere. A testimonianza di ciò non sarebbe stata necessaria l'infelice traduzione in prosa (1775) del poeta romano " che con reconditi ornamenti accontenta gli spiriti più fini ".

Sebbene Uz nella forma delle sue odi rimanga fedele secondo il modello di Hagedorn alla rima, nell'intima struttura di esse, nella concezione della vita come pur nelle singole espressioni mostra la sua affinità con Orazio senza rinunziare alla propria maniera. Nè vicende esterne nè passioni vennero a turbare il solitario celibe che condusse in Römhild ed in Ansbach una quieta vita di impiegato, fedele al suo dovere. Il suo sovrano ebbe notizia di lui solo quando Clemente XIV se ne rallegrò col marchese, meravigliato di possedere un poeta così eccellente. Esempio caratteristico dello interesse di cui la poesia tedesca aveva da compiacersi per parte dei principi del paese.

Colla sua " *Sieg des Liebesgottes* " (" Vittoria del dio d'amore "), che gli attirò, grazie ad un paio di scherni contro gli imitatori di Klopstock, la inimicizia degli svizzeri, Uz accrebbe, aggirandosi però soltanto sulle tracce di Zachariä, le imitazioni tedesche del " Riccio rubato " di Pope (1753). Ma la sua " *Theodicee* " (1755) ed il " *Versuch über die Kunst stets fröhlich zu seyn* " (" Saggio sull'arte di essere sempre lieto ", 1760) gli assicurarono il primo posto accanto ad Haller fra quelli, che cercarono di continuare imitando la poesia filosofica di Pope. Le due poesie guadagnarono ad Uz anche fama all'estero, come gli avevano procacciato la entusiastica lode di Lessing e di Herder. Ancora nel 1804 le poesie di Uz godevano di una tal popolarità che il suo amico Weisse potè pubblicare in Vienna una edizione di lusso in due volumi delle " Opere poetiche ".

Da Leibniz, la cui " *Theodicee* " viene già ricordata dal titolo dell'ode didascalica, Uz si fa indicare il sentiero al tempio del destino per illustrare il tema filosofico, trattato con singolare compiacenza da molti suoi contemporanei: la questione del male nell'ordine dell'universo. In questi crepuscoli di polvere la vita si comincia soltanto. Un frammento disgiunto dal tutto non si può misurare colla piccola sapienza umana. E non scorgiamo noi come il male possa promuovere il bene? Dal sangue di Lucrezia fiorisce la libertà di Roma. " Oh se noi potessimo vedere il

mondo nel suo complesso come si celerebbero dinanzi al nostro sguardo in un grande splendore le oscure macchie! „. Come Leibniz per la “ *Theodicee* „ così Epicuro viene trascelto da Uz a maestro del piacere, in cui consiste l'essenza della beatitudine. Ma egli non avrebbe avuto certo bisogno di difendere le quattro epistole composte in distici alessandrini dalla cattiva interpretazione, che si potesse alludere in esse al piacer sensuale, se la gioconda anacreontica dei suoi canti giovanili non avesse preceduto la gran poesia didascalica di carattere filosofico.

Götz in Pfalz ed Uz in Franconia si trovavano lontani dal vero campo del movimento letterario col quale non fu più dato ad essi di progredire. Uz vide ancora il principio delle “ Ore „, ma gli scritti di Lessing gli avevano di già strappato solo dei lamenti nelle lettere famigliari sulla triste rovina della letteratura del buon tempo antico. All'incontro *Johann Wilhelm Ludwig Gleim* (1719-1803), sebbene nelle sue poesie ricadesse sempre di bel nuovo nei giuochetti della sua prima maniera anacreontica, seppe col suo simpatico entusiasmo seguire tutte le nuove espressioni della letteratura, in mezzo a cui visse, restandone sempre legato coi suoi principali rappresentanti per mezzo di una viva corrispondenza epistolare in un contatto più amichevole.

Fig. 26. – Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Da un quadro ad olio di H. Ramberg (1763-1840).

Gleim era venuto a Potsdam dopo aver fatto vita di studente in Halle ed aveva potuto gettare uno sguardo sulla vita militare durante la seconda guerra slesiana quale segretario da prima del principe Guglielmo caduto nel fiore della sua giovinezza quindi del fiero e vecchio Dessauer. Trovò poi nel 1747 un posto di segretario del capitolo del duomo di Halberstadt e questo impiego gli diede agio di soddisfare le sue piccole inclinazioni e gli fornì i mezzi per appagare una sua grande passione, quella di soccorrere i giovani poeti bisognosi. Gleim non fu dal solo Klopstock esaltato quale colui che più di tutti gli altri sapesse essere “ un amico a' suoi amici „. Anche in tempo più tardo Schiller, che giudicava sempre acutamente, scriveva: “ di tutti i nostri uomini famosi della sua classe Gleim ha il carattere meglio compito ed è capace della più attiva amicizia „. Schiller lo trovò ancora di settant'anni meraviglioso per l'attività e per la svegliatezza dello spirito. La perfetta concordanza degli scritti di Gleim coll'umore e col temperamento del loro autore fecero sopra Schiller la più gradita impressione quando egli lo conobbe personalmente. Se potè darsi per Gleim un bamboleggiamento troppo lezioso nel culto dell'amicizia, cui dedicò un mo-

numento secondo la sua intenzione nel famoso tempio della amicizia di Halberstadt, ornato di imagini, e se pure l'acume critico potè venire grandemente oscurato dall'entusiasmo dell'ammiratore sempre giovanilmente impressionabile, la bontà umana del semplice anacreontico disarma tuttavia ogni critica.

La lode del vino e dell'amore non era che un giuoco poetico per un sobrio bevitore d'acqua quale fu Gleim, che seppe tenere prudentemente lontano l'amore dalla sua tranquilla vita di celibe. Ma una vita serena abbellita dall'amicizia, se non sempre dalle Muse, tuttavia sempre per le Muse, ha ispirato tutte queste poesie improvvise di Gleim. Egli stesso non si ritenne mai capace di lunghi componimenti. I suoi " *Scherzhaften Lieder* „ (1744) misero per la prima volta in voga generale l'anacreontica. Le imaginette facilmente abbozzate con ardita malizia, in cui il gaio cantore si mette bravamente sulle difese contro i burberi Catoni, non salvarono soltanto Ewald Christian von Kleist con una cordiale e possente risata da una pericolosa ulcera nella gola, ma destarono dappertutto una grande simpatia.

Ma in seguito Gleim colla ripetizione degli stessi motivi in *Lieder* rimati ed in *Lieder* secondo la maniera anacreontica, con leziose epistole amichevoli in prosa ed in verso mostrò la limitatezza del suo leggiadro ma piccolo ingegno. Le sue favole animalesche evitano l'ampiezza lafonteniana di quelle di Gellert, ma difettano perciò in parte di vera arguzia. Anche nel drama pastorale (" *Der blöde Schäfer* „, Il pastore timido) Gleim riuscì solo ad una ripetizione non originale. Solo la ispirazione più alta della guerra dei sette anni gli permise di aggiungere coi " *Grenadierlieder* „ alla gloria del tedesco Anacreonte quella del tedesco Tirteo. Ma anche qui si pregiudicò di nuovo la gloria bene acquistata ripetendosi fiaccamente (" *Preussische Kriegslieder* „ 1788; " *Soldatenlieder* „, 1790; " *Kriegslieder im Jahre 1793* „).

Non venne fatto a Gleim, malgrado che ne ripetesse più di una volta la prova, di coglier giusto il tono dei " *Minnesänger* „ e particolarmente di Walter von der Vogelweide. Meglio gli riuscì nel 1774 il tentativo di rappresentare, in luogo della giovanile poesia anacreontica, in costume orientale la dottrina del divino e della prova della vera fede per mezzo dell'amore nei brevi racconti e nelle saggie sentenze dell' "*Halladat oder das rote Buch* „ (Halladat o il libro rosso). Un sereno e mite illuminismo congiunto con un sentimento di vera pietà raggia dalle pentapodie giambiche non rimate di questi tre libri.

Quanto seguì poi all'Halladat, come le " *Sinngedichte* „ ed i *Lieder* della " capanna di Gleim „, non furono più che i bamboleggiamenti di un vecchio, dove più non si riconosce la elasticità " che animò un giorno la magnifica cetra del granatiere „. Ma l'opera poetica di Gleim nel suo complesso, non merita pertanto lo scherno indulgente con cui alcuni cercarono di rendere ridicola anche la sua benefica attività. " Eccellente uomo, amorevole ed amabile „, così sintetizzava Goethe dopo una visita in Halberstadt il suo giudizio sopra Gleim, " che manifesta in verso ed in rima, in lettere e trattati una simpatica intelligenza per quanto limitata nel suo equilibrio „.

A note assai chiare risulta con quanto vigore la moda anacreontica, pur quando Gleim, che ne fu il corifeo, si staccò dal cenacolo hallese, abbia riempito nel primo quarantennio del '700 la letteratura tedesca, se anche un uomo punto

inclinato allo scherzo gioviale quale *Ewald Christian von Kleist* (1715-59) inaugurò la serie delle sue poesie con una "*Imitation d'Anacréon*" (1743).

In un podere domestico presso Zeblin in Pomerania crebbe il cantore del "*Landlust*", in un ambiente campagnuolo non privo di attrattive, prima di recarsi per lo studio delle leggi alla università di Königsberg. Nel 1735 fu creato ufficiale danese e tre anni più tardi imparò a conoscere sua cugina Wilhelmine von der Goltz. L'amore per lei, il desiderio di una felicità futura, che egli sperava di trovare colla sua sposa in una unione sospirata, ed i lamenti, quando la sua Doris dopo una lunga attesa si impalmava nel 1747 con un altro, attraversano tutta la poesia di Kleist fino allo scoppio della guerra dei sette anni. Egli era passato subito dopo l'assunzione al trono di Federico nell'esercito prussiano (35° reggimento di fanteria), ma le due campagne slesie non gli offrirono occasione di distinguersi. La susseguente vita di guarnigione a Potsdam favorì la sua naturale ipocondria. Il servizio minuto e la indifferenza dei camerati per la poesia e per la coltura in un col suo amore privo di ogni speranza gli resero spesso incresciosa la vita. Egli era bene soldato d'anima e di corpo, ma il mestiere dell'armi gli garbava più che non i suoi commilitoni. "Per un ufficiale", si lamentava egli, "è una specie d'infamia l'essere un poeta". Così almeno avveniva per la poesia tedesca. La francese era protetta dall'esempio del re. Ma gli anni di Potsdam così amareggiati per diversa guisa furono per il poeta una fonte di canti. Il sentimento di Kleist erompe dal "*Sehnsucht nach Ruhe*" (Desiderio di riposo) (1744) e dalla "*Landleben*" (Vita di campagna) imitata da Orazio, nonchè dal grande poema, il "*Frühling*" (Primavera), i cui quadri della natura e la cui ispirazione si affacciarono al poeta nelle sue passeggiate solitarie nei dintorni di Potsdam.

Fig. 27. — Ewald Christian von Kleist. Dal rame di J. M. Bernigeroth (1757).

"Sì, o mondo, tu sei la tomba della vera vita. Spesso un fervido impulso mi spinge alla virtù; per la malinconia un ruscello mi scorre giù per le guancie. L'esempio vince e tu, o fuoco della giovinezza, mi dissecchi tosto le nobili lagrime. Un vero uomo deve stare lontano dagli uomini..... Mostrati a me, o prato simile ad un tappeto, o ruscello, attorniato da canne, cespugli e boschi! Nessuna sabbia d'oro, bensì il tuo murmure solo mi alletta ed i rami che pendono simili a cortine. Se io stessi in spirito sopra voi, o monti, stimerei il mondo tanto piccolo quale lo vedo".

Un arrolamento in Svizzera procurò nel 1752 l'occasione a Kleist di vedere realmente le montagne e di poter salutare di persona i suoi maestri Bodmer e Breitinger. Ma dei contrasti per il suo officio colle autorità zurighesi gli avvelenarono il ricordo di questo viaggio in Svizzera e lo indussero a scrivere epigrammi

contro gli svizzeri da prima festeggiati, che diminuirono piuttostochè accrescere la sua gloria artistica. Ma la sua fama di poeta gli era stata saldamente e durevolmente fondata fino dal 1749 con "*Der Frühling*", che in numerose edizioni e traduzioni alimentava l'entusiasmo degli appassionati lettori. Quale autore del "*Frühling*" egli poteva essere sicuro nel 1756 e nel 1758 di una amichevole accoglienza per le sue "*Gedichte*" e "*Neuen Gedichte*".

La vocazione poetica si manifestò assai presto in Kleist. Un antico motto dice ogni membro della famiglia di Kleist un poeta nato. Ma solo l'amicizia contratta nello autunno del 1743 con Gleim diede occasione a Kleist di far prova del suo talento. Per mezzo di Gleim egli venne introdotto nei circoli letterarii di Berlino e avviato ad un commercio epistolare letterario. Al marzo 1746 risalgono le prime notizie del suo lavoro per il "*Frühling*". Le "*Seasons*" dell'"inimitabile" Thomson e l'"*Irdisches Vergnügen*" di Brockes erano ben noti a Kleist. La traduzione di Brockes delle "Quattro stagioni" apparsa nel 1745 può aver dato l'ultima spinta al poema di Kleist. Anch'egli pensava di trattare di tutte le stagioni; solo perchè dopo un esame più maturo si decise a lavorare dapprima intorno al "*Frühling*" ci è rimasta a guisa di frammento unicamente compiuta la prima parte. Però trasse fuori di proprio in contrapposto delle "Stagioni" la particolar maniera del suo "*Landlust*", come suonava originariamente il titolo dell'opera prima che Gleim la ribattezzasse e Ramler la correggesse. Non aveva egli intenzione di descrivere minutamente le vicende e gli effetti della primavera, come Thomson, o gli animali ed i vegetali, al pari di Brockes, bensì di "figurare l'aspetto e gli abitanti della terra, quali si offrono agli occhi dell'autore in un giorno di primavera". Il fondamentale tono lirico della ispirazione appare così assai più forte in Kleist che non ne' suoi predecessori.

Thomson comincia il suo "*Spring*" coll'epica invocazione: "Vieni, soave primavera, eterna freschezza, vieni, discendi sui nostri piani dal seno della nuvola e irrora di rugiada i nostri cespugli, discendi: la musica dei zefiri si sveglia intorno a questi roseti". Kleist dà un particolare risalto al suo sentimento personale, quasi come motivo principale, cominciando così: "Accoglietemi, sacre ombre! asili deliziosi, alte volte di fogliame, assopite in una dolce penombra! Voi che spesso ai poeti solitarii avete strappato i veli dell'avvenire ed aperto spesso le azzurre porte del luminoso Olimpo e avete loro mostrato gli eroi e gli Dei, ricevetemi, riempitemi l'anima di serena malinconia e quiete! Oh! che il ruscello della mia vita dagli scogli, donde sgorgò, dilaghi finalmente nei vostri piani!".

Il "*Frühling*" rimase malgrado tutto della poesia descrittiva e come tale fu pur colpita espressamente nel "Laokoon" dal biasimo di Lessing, che invece di una serie di quadri intessuti solo qua e là di sentimenti avrebbe desiderato una serie di sentimenti solo qua e là inframmezzati di quadri. Pochissimo ci ha da fare il sentimento nelle descrizioni del "*Frühling*" perchè come Haller nelle sue "*Alpen*" anche Kleist trapassa continuamente dalla descrizione della natura a riflessioni di ordine morale.

Il poeta invita a recarsi dagli aurei carceri privi d'aria delle città, in cui le passioni ci foggiano una dubbia vita nei foschi giorni invernali, nelle scene variopinte della campagna, dove a un popolo tre volte felice il lavoro condisce il vitto. Ben

ricorda egli la guerra divoratrice, che infuria impetuosa, che consuma gli steli frugiferi, abbatte i pali ed i tralci della vigna e incendia villaggi e città. Il poeta ammonisce i principi, i padri degli uomini, di trasmutare le spade nelle falci. Il suo desiderio di passar la vita in quete campagne viene rafforzato dalla contemplazione del paesaggio e della vita agricola. Quivi egli anela di acquetare la sete di sapere del suo spirito nei colloqui cogli amici e di vedere spuntare la celeste Doris (Wilhelmine) da cespi di rose. L'osservazione della vita degli animali nel bosco gli mostra il governo della potenza suprema e l'amore del creatore anche nelle piccole cose. Accennando retrospettivamente al poeta amburghese dell'"*Irdisches Vergnügen in Gott*", ci ricorda la descrizione della pioggia benedetta, dopo la quale gli steli rinfrescati celebrano la clemenza del cielo, in un canto che pare preludere a quello del poeta della "*Frühlingsfeier*".

Kleist non ha certamente, come disse una volta Gleim, offerto motivo alla "Messiade" di Klopstock col suo "*Frühling*", ma quale immediato precursore di Klopstock e mediatore fra la più antica poesia riflessiva-descrittiva di Brockes e di Haller da una parte ed il mondo dei sentimenti di Klopstock dall'altra, il tenero e sentimentale ma virilmente serio poeta del "*Frühling*" viene ad occupare un posto importante nella storia letteraria. Pertanto Schiller, giudice severo, nel suo trattato "Sulla poesia ingenua e sentimentale", ricorda Kleist accanto ad Haller ed a Klopstock quale corifeo della poesia elegiaca nel genere sentimentale. Kleist non avrebbe certo potuto, scrive Schiller, rappresentare uomini ed azioni umane, ma la sua vocazione poetica lo trasse dalla angusta cerchia della società nella spirituale solitudine della natura. Se di sovente la gelidezza del pensiero esanima la sua forza poetica, la sua poesia rimane pur sempre brillante e variopinta come la primavera da lui cantata e la sua sfavillante fantasia agilmente mutevole. Se da Schiller si vanta solo in generale la grande libertà di Kleist nelle forme liriche, la storia letteraria con maggior precisione deve riconoscergli il merito di avere, brancolando, preceduto Klopstock nella scelta di nuovi metri. Ancora prima dell'apparire dei primi canti della "Messiade" Kleist cercò di introdurre l'esametro, dove coll'aggiunta di una sillaba prostetica non organica danneggiò i suoi versi e mostrò un difetto di finezza nell'orecchio per l'antica metrica.

Noi non abbiamo ancora salito nessuna vetta dell'arte. Se noi però rivolgiamo indietro lo sguardo dai promontorii raggiunti alle pianure sabbiose ed alle paludi, dalle quali tra il principio del secolo e l'elaborazione del "*Frühling*" siamo usciti, troviamo pei tedeschi argomento di sentire altamente di se stessi, e, quel ch'è più, di sperare in un progresso ulteriore. Ora si presentava la questione se nel momento opportuno fosse per sorgere un genio che potesse colla sua opera poetica decidere la contesa e aprire la via ai futuri destini. La teoria aveva finito per esautorarsi nelle polemiche fra Zurigo e Lipsia. Ma l'anima "di un giovane uomo, che leggeva il suo Omero e Virgilio", si sollevava nelle quiete aule della scuola del monastero sassone di Pforta "per cantare il cielo e la religione". Il giovanetto, che raccontava così di sè egli stesso, era Klopstock.

II.

DAGLI INIZII DI KLOPSTOCK AI "FRAGMENTE„ DI HERDER

Nello stesso anno, in cui i critici di Zurigo coi loro scritti teorici preparavano un nuovo sviluppo alla letteratura tedesca, nel 1740, il principe ereditario prussiano di vent'otto anni ascese col nome di *Re Federico II* al trono degli Hohenzollern. E già pochi mesi dopo la sua salita al trono manifestò colla occupazione della Slesia la volontà e la potenza di contrapporre alla augusta casa d'Austria ed alle sue pretese sulla egemonia nel sacro romano impero della nazione tedesca la sua Prussia indipendente e privilegiata di pari diritti. Che cosa avrebbe dovuto significare il possesso della Slesia per il rafforzamento della monarchia prussiana e la forza compatta di questo stato per l'unione finale delle stirpi tedesche risultò poi manifesto dapprima nell'epoca napoleonica e quindi di nuovo in quella di Bismarck. Ma l'importanza della personalità del gran re per lo sviluppo della vita intellettuale tedesca si fece sentire abbastanza rapidamente. Kant, rispondendo alla domanda " *Was ist Aufklärung?*„ (*Che cosa è l'illuminismo?*), pretendeva già nel 1784 che si designasse colla indicazione di " secolo di Federico „ l'età della "*Aufklärung*„ tedesca, e sotto il dissimile successore del gran re il filosofo di Königsberg aveva pure un'amara ragione di risentire la perdita dell'antica libertà di pensiero garantita sotto la signoria del filosofo di Sanssouci. Kant non temeva perciò lo scherno con cui Lessing solo poco prima aveva minacciato l'adulatore che dovesse mai stimar giusto di chiamare quell'epoca della letteratura tedesca col nome di Federico il Grande.

La lotta per il diritto della ragione di pensare secondo le sue proprie leggi, senza riguardo alle dottrine della fede e di ordinare la vita possibilmente secondo le esigenze del sano intelletto umano, anzi la pretesa della ragione di sottoporre ad esame la pretesa dottrina ecclesiastica della fede in conseguenza della sua contraddizione colle norme della logica e della credibilità storica, tutto questo movimento intellettuale cominciò naturalmente a determinarsi in Germania assai prima della salita al trono di Federico. Ma solo sotto la protezione del re, che nel 1750 invitò alla sua corte in Potsdam, colmandolo d'onori, l'amico suo Voltaire, il capo battagliero del partito europeo della "*Aufklärung*„ potè trionfare la "*Aufklärung*„ in Germania. Con Thomasius era cominciata la lotta

contro la tutela medievale della teologia, che aveva assunto dal tempo della riforma un altro carattere, non certamente più liberale. Per opera della filosofia di Wolff era scoppiata su tutta la linea la lotta per una conformazione indipendente e razionale della vita e della scienza. Gottsched, il discepolo e l'accademico paladino di Wolff, ben sapeva quel che si facesse allorchè nel 1741 fece tradurre il dizionario storico-critico di Pietro Bayles, in cui si era raccolto in modo così comodo l'armamentario degli attacchi contro la tradizione sacra sfornita di ogni critica. Appunto dieci anni più tardi D'Alembert e Diderot impresero a continuare in grandissime proporzioni sovra una base più larga il lavoro di Bayles nella famosa “ *Encyclopédie* „ (1751-66). Accanto ai materialisti Helvetius ed Holbach si trovarono qui intenti ad un comune lavoro anche Voltaire e Rousseau, una volta così irreconciliabili.

Fig. 28. — Federico il Grande. Dal disegno a matita di Adolf Menzel, su legno (1878), per la « Germania » di Johannes Scherr.

Un riflesso immediato sulla letteratura tedesca esercitarono le “ *Lettres sur les Anglais* „, in cui Arouet de Voltaire (1694-1778) in un prospetto efficacissimo raccolse le esperienze e le osservazioni fatte durante la sua forzata dimora in Inghilterra sul campo religioso e politico, filosofico, scientifico e letterario. Per vero non si manifestava ancora in Germania alcun interesse per la costituzione inglese nella sua antitesi coll'assolutismo continentale, mentre in Francia, a datare dalle famose “ *Lettres persanes* „ di Montesquieu (1721), si metteva criticamente a confronto la propria servitù colla libertà e colla legalità inglese. Ma ben poteva Voltaire, quale araldo delle dottrine scientifiche di Isaak Newton, contare anche in Germania sovra intelligentissimi seguaci. Lessing e Wieland attingevano ancora la loro prima conoscenza di Shakespeare dalle lettere inglesi di Voltaire *sur la tragédie*. Lo stesso Voltaire, che più tardi prendendo a difendere il regolare drama francese si acquistò un cattivo

nome quale accanito avversario del barbaro Shakespeare presso gli amici tedeschi del dramaturgo inglese, tanto appassionatamente ammirato quanto accanitamente diffamato, aveva fatto nelle sue lettere inglesi in un tempo anteriore, aspirando ad un rinnovamento della invecchiata *tragédie* classica nei confini della sua cerchia nazionale e storica, il primo passo decisivo per l'acclimatazione di Shakespeare nel continente.

Solo in Inghilterra si era formato Voltaire a capo della "*Aufklärung*". Assai per tempo ed in parte più radicalmente che non in Francia ed in Germania si erano drizzati in Inghilterra gli attacchi alle fondamenta della dottrina ecclesiastica. E gli scritti dell'assalitore come quelli del difensore, la "Esposizione del Cristianesimo quale originale, semplice religione della natura e della ragione" di Matthew Tindals (1730) come la "Istituzione delle più notabili verità per la conoscenza del Cristianesimo" di John Tillotson, tradotte nel 1728 in Kamenz dal pastore Johann Gottfried Lessing, furono lette in Germania con grandissimo interesse. "La miglior parte della mia vita", scriveva più tardi il figlio del traduttore, Gotthold Ephraim Lessing, nel suo opuscolo polemico "*Bibliolatrie*", "trascorse in un tempo, in cui gli scritti sulla verità della religione cristiana erano, per così dire, scritti di moda". Nel 1735 il wolfiano Johann Lorenz Schmidt pubblicò da Wertheim il principio della sua traduzione della bibbia, che cercava di adattare senza riguardi l'intiero contenuto del Genesi ad un'insulsa concezione razionale. La traduzione biblica di Wertheim provocò una bufera di persecuzioni contro il libro e l'autore, di cui Lessing si ricordava ancora durante la polemica dei frammenti.

L'opposizione, in cui stanno verso l' "*Aufklärung*" non solo gli "*Stürmer*" e "*Dränger*" (i poeti tedeschi rivoluzionarii aggressivi del 1770-1771), ma anche Goethe ed il kantiano Schiller al pari dei romantici, la sprezzante maniera con cui i romantici trattano la "*Aufklaricht*" (e forse come August Wilhelm Schlegel nel suo "*Fastnachtsspiel*" per l'avvento del nuovo secolo avrebbero fatto prendere da Satana l'antica "*Aufklärung*") non ci deve condurre ad apprezzar meno il grande momento storico ed i meriti dell'età di Voltaire e di Lessing.

Evidentemente la filosofia e la poesia non potevano lasciarsi prescrivere dal "sano intelletto" dei corti razionalisti berlinesi Nicolai, Biester, Gedike i limiti, dentro i quali si dovessero contenere la speculazione, la filosofia ed il sentimento. Sotto la durevole signoria unilaterale di una "*Aufklärung*" quale era intesa ed esercitata dalla "*Allgemeine deutsche Bibliothek*" e dalla "*Berlinische Monatsschrift*", la vita intellettuale tedesca si sarebbe immiserita. Ma dall' "*Aufklärung*" sorse anche Lessing, il suo maggior capo e paladino in Germania. Solo sovra il sostrato di tutto il movimento della "*Aufklärung*" poteva impegnarsi ed esser decisa la polemica sui frammenti di Wolfenbüttler. Reimarus stesso vi si ricollega intieramente. Nella sua grande tendenza liberale la "*Aufklärung*" accoglie di nuovo una tendenza spirituale dello umanesimo e le migliori tradizioni degli inizii della riforma. Il libero sviluppo dello spirito umano, non impedito da restrittivi preconcetti religiosi, deve essere guadagnato su tutti i campi. Non è un mero caso se il gioioso grido di Hutten sovra il buon esito del movimento spirituale "Ora fa piacere di vivere!" trovi il suo parallelo nella corrispondenza epistolare fra Spalding e Gleim — per i quali naturalmente nessuno

potrebbe pensare a qualche maniera di raffronto personale con Hutten — nella gioia per il fiorire della libertà dello spirito: " Noi viviamo in un tempo felice „.

L'influentissimo membro del concistoro supremo di Berlino *Johann Joachim Spalding* (1714-1804) ed il cappellano di corte *August Friedrich Wilhelm Sack* (1703 fino al 1786) appartengono ai capi del clero illuminato dell'età di Federico. Si ricollega ad essi il presidente del concistoro brunsovichese, l'abate *Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem* (1709-89). Spalding diede le dimissioni da' suoi impieghi subito dopo la emanazione dell'editto religioso di Wöllner, che volle porre un termine nel 1788 alla libertà di discussione garantita dal re sulle cose religiose ed ottenere la formazione di un clero rigidamente ortodosso. Se Sack credette di potere conciliare le antitesi fra il deismo ed il cristianesimo in modo conforme al tempo, non si scandalizzò punto Spalding di tradurre la " Morale „ ed altri scritti dell'ateo Shaftesbury, e di aprire così la via in Germania anche alla "*Aufklärung* „ filosofica. Il facile saggio " sul destino dell'uomo „ ("*Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* „, 1748), uno dei libri più popolari teologici-filosofici di edificazione, ed i suoi pensieri " sovra la utilità del ministero ecclesiastico „ (1772) che accesero la collera di Herder, sono caratteristici documenti di quegli sforzi di conciliare la ragione col cristianesimo, alcune volte forse a danno dell'una e dell'altro, come rimproverò più tardi acutamente Lessing. Quanto poco maturo tuttavia fosse ancora il secolo, malgrado del lungo perdurare della "*Aufklärung*„, per tutta la verità senza riguardi di Lessing, si scorge appunto dalle sue ultime polemiche teologiche.

Ma di conserva colla mediazione della filosofia della "*Aufklärung*„ cominciò pure un profondo movimento filosofico o cominciarono almeno a manifestarsene gli indizi. A Locke e Newton seguì in Inghilterra nel 1748 la " *Enquiry concerning human understanding* „ di David Humes, per la quale a sua propria confessione si ruppe il sonnellino dogmatico di Kant. Già nell'anno seguente Jean-Jacques Rousseau, il nomade figliuolo dell'orologiaio ginevrino (1712-1778), aveva risposto con un *no* decisivo alla questione " *Le progrès des sciences et des arts a-t-il contribué à corrompre ou à épurer les mœurs?* „, una questione da cui l'accademia di Digione si riprometteva con sicurezza un *Éloge* delle conquiste moderne della civiltà. Ma così affascinante era il potere di questa novissima ed appassionata retorica che ciò nondimeno l'accademia concesse il premio al critico audace della presente civiltà. L'intelletto scrutatore di Lessing non si lasciò certamente aggredire con tali armi. Ma non senza deferenza per un pensiero così elevato e per la virile eloquenza di Rousseau inaugurò egli nel 1751 la sua rivista critica " *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* „ con un dettagliato riassunto dello scritto non ancora noto in Germania del possente oratore svizzero che si faceva innanzi con una meravigliosa originalità.

Ai più diligenti lettori delle " Alpi „ di Haller e della " Primavera „ di Kleist non poteva riuscire punto strana la concezione fondamentale del valore morale più alto del semplice stato naturale di fronte ai bisogni ed alla corruzione della civiltà progredita. L'ora per una influenza più forte di Rousseau non era pertanto ancora suonata in Germania nel 1751. Non Rousseau ma Voltaire dominava la letteratura francese ed anche la tedesca, per quanto non prevalessero in essa delle correnti religiose contrarie. Ma quale vantaggio venne alla poesia

tedesca, che fino ad Haller aveva difettato completamente di contenuto spirituale. da ciò che ora i grandi contrasti del tempo si rispecchiarono in essa, anzi le loro lotte cercarono in parte di essere decise dentro i suoi confini! E ambedue le tendenze trovarono subito dei nobilissimi rappresentanti. Poichè, se l'interesse di Lessing per le questioni religioso-filosofiche acquistò solo manifesta efficacia in un periodo di tempo più tardo, la sua critica così incisiva e il suo punto di vista più alto si fecero subito apprezzare. D'altra parte Klopstock già fino dai primi passi nella lizza letteraria non si mostrò meno corazzato qual campione della religione cristiana. La letteratura tedesca, coll'apparire quasi contemporaneo di Klopstock e di Lessing, riesce finalmente ad acquistare la sua uguaglianza di diritti nella cerchia delle letterature europee.

1. Klopstock e gli inizii di Lessing.

Allorchè *Friedrich Gottlieb Klopstock*, il capo riconosciuto di tutta la letteratura tedesca, a cui anche la gioventù rivoluzionaria guardava con venerazione. capitò nel 1774 in Francoforte in casa Goethe, il giovane poeta non rimase poco stupito della predilezione del vecchio nel dilettarsi degli esercizi corporali, del pattinare e dello addestrare i cavalli. Non era questa, come pensava Goethe, una semplice posa diplomatica. Klopstock, da bravo ed abile cavaliere e nuotatore. saltatore e pattinatore, riponeva un grandissimo valore nella libera educazione di tutte le forze del corpo. Inerpicandosi per sentieri impraticati sulle colline. aprendosi coll'aiuto di rami divelti una via per fossi e pozzanghere, amava egli. in scorta di giovani, di Stolberg e del suo biografo Karl Friedrich Cramer, troppo avido di lode, di andarsene pei boschi in una passeggiata ginnastica al fresco e di sdraiarsi dopo lieti giuochi giovanili sotto le quercie ombrose. Così era stato educato il ragazzo nella sua prima giovinezza nella masseria paterna di Friedeburg.

Nacque il 2 luglio 1724 in Quedlinburg. la città del re Enrico l'Uccellatore, che egli già prima del Messia aveva originariamente scelto a protagonista di un suo poema. Pieno di pietà per il suo luogo natale, che dirizzò il suo sguardo anzitutto alla remota antichità tedesca, ne celebrò la posizione colà dove la rupe sporgendo restringe la valle, nell'ode "*Die Rosstrappe*", e pensò anche di collocarne sulla cima la scena della sua "Battaglia d'Arminio". Ma egli crebbe nel podere di Friedeburg senza costrizioni in contatto colla libera natura. fino a che la necessità di una solida educazione intellettuale lo chiamò alla scuola. Nel novembre 1739 entrò nell'antico istituto del monastero di Pforta. A grato ricordo della educazione che il cantore del Messia ricevette "nel luogo placido ed angusto", Goethe ammoniva nella poesia "Schulpforta": "Onora, o Tedesco, fedelmente e sinceramente il caro tesoro del ricordo! Poichè Klopstock, ragazzo, giuocò una volta pensieroso in questo sito". In Schulpforta vennero tra le mani di Klopstock durante lo studio di Omero e di Virgilio gli scritti degli zurighesi. Il fuoco che Omero gli

aveva acceso nel cuore gli divampò in fiamme alla lettura della traduzione di Milton del Bodmer e si destarono nella sua anima arditi e superbi sogni di poesia. Allorchè Klopstock, il 21 settembre 1745, con un discorso intorno ai poeti epici, di cui l'annessa tavola ci mette sotto gli occhi l'ultima parte nel chiaro e sicuro autografo, si congedò dalla scuola, aveva già chiaro nella mente il disegno di mettere a fianco delle opere di Virgilio, Tasso, Milton, Fénelon un grande ed immortale poema tedesco. Ed ancora in Jena, dove prima del suo trasferimento a

Fig. 29. — Schulpforta. Dal disegno di C. Fr. Giese (c. il 1780), nell'Archivio della « Landesschule » di Pforta.

Lipsia passò solitario il suo primo semestre teologico, cominciò dapprima in prosa, quindi in esametri, l'elaborazione dell'altissimo tema.

Nella primavera del 1748 il quarto volume dei "*Bremer Beiträge*" portava i primi tre canti della "*Messias*" di Klopstock. Alla sua pubblicazione si erano arrischiati gli amici di Lipsia per l'entusiastico giudizio di Bodmer, mentre Hagedorn a cui si erano dapprima rivolti per consiglio si era tenuto sulle riserve di fronte al nuovo genere di poesia che lo rendeva perplesso. In una edizione del libraio Hemmerde in Halle apparvero poi, contenendo ogni volta cinque canti e con una introduzione sovra le questioni metriche e poetiche in generale, nel 1751 il primo volume, nel 1756 il secondo, nel 1769 il terzo (queste due ultime parti in una edizione di Kopenhagen un anno prima) e solo nel 1773 l'ultimo della Messiade. Il 9 marzo 1773 Klopstock poteva intonare dopo il compimento del ventesimo canto l'ardente, alato, eterno ringraziamento per la fine di un lavoro di quasi trent'anni in un'ode "Al Salvatore": "Io lo sperai in te! ed io ho cantato, o mediatore di Dio, il canto del nuovo patto! Io percorsi il terribile arringo e tu hai perdonato al mio incespicare!".

Non si potrebbe far rimprovero al cantore della Messiade di avere incespicato sulla via impresa a battere. Le manchevolezze della grande opera, che già prima della fine raffreddarono l'entusiasmo col quale i lettori avevano accolto il primo canto, non si possono disgiungere dal peculiare carattere della poesia di Klopstock.

" Ardito e giovanilmente impetuoso ", si accinse il poeta ventenne al còmpito della sua vita, per cui non aveva meno da fare per l'incremento della religione che per quello della poesia tedesca. Pio fu il suo pensiero, pia fu la sua educazione. Essendosi celiato una volta intorno alla religione alla presenza del padre di Klopstock, l'uomo saldo nella sua fede e scevro di timori, che battagliava anche col diavolo come Lutero, ribattè in allora ai suoi campioni: " Miei signori, chi dice qualcosa contro il buon Dio, la prendo per un'offesa verso me ed egli dovrà battersi meco ". Il risoluto difensore di Dio avrebbe volentieri spacciato nello stesso modo anche i censori del poema di suo figlio come nemici della religione. Ma un tale contegno manesco di antico stampo luterano e puritano non corrispondeva più allo spirito religioso dal quale uscì il poema di Klopstock: al pietismo. Conduceva questo, così nella poesia come nella vita, piuttosto all'annientamento dell'energia e dell'azione ed alla svenevolezza del pianto. Klopstock stesso caratterizzò la sua opera un frutto delle sue lagrime di giovinezza e desiderò una coppa piena di pie lagrime cristiane quale il premio più ambito di essa.

Da una disposizione affatto diversa aveva creato Milton un giorno il suo " Paradiso perduto " (1667). Per quante vicende era passato il cosciente correligionario del forte Oliviero Cromwell, prima che vecchio ed acciecato nel zelante servizio della repubblica puritana riprendesse di nuovo e conducesse a termine, rielaborandolo completamente, l'abbozzo giovanile, sotto l'odiata oppressione del ristaurato reame degli empi! La rievocazione nostalgica di una perduta felicità di giovinezza e di amore tornava a rivivere nella sua descrizione dell'idillio paradisiaco, fatta sul modello di un mondo di luci e di colori precluso omai al cieco poeta, mentre il vecchio campione della libertà ben seppe trovare in sè stesso l'ispirazione per rendere la tracotante energia di Satana, di cui nessuna sconfitta riesce a fiaccare lo spirito superbo. Un esuberante sviluppo della letteratura inglese era appunto avvenuto in tutti i campi. Milton poteva, valendosi delle condizioni de' suoi tempi, andar più in là.

Quanto diversa fu la posizione personale di Klopstock, la sua età ed il suo ambiente, e quale la miseria in cui egli trovò la letteratura tedesca! Egli, il giovane, non aveva naturalmente alcuna esperienza personale. Solo dai libri aveva appreso a conoscere il mondo e gli uomini. Era un sincero e spirituale amante della natura, ma non era punto affar suo l'osservazione della realtà. Anche le similitudini, il cui vero ufficio è di accostare alla nostra percezione le cose straniere mediante imagini note e perspicue, sono trascelte da Klopstock di preferenza dal campo immateriale. Sveste, come Schiller lamentava, le cose dei corpi e già Herder pensava che il poeta della Messiade scordasse spesso per l'intimo l'esteriore. La storia della Passione, appunto perchè il martirio e la tolleranza del protagonista ne formano il contenuto, non è materia così feconda per un poema come lo fu quella di Milton, che ne seppe elevare Satana il ribelle a vero protagonista.

L'antico poeta basso-sassone dell'"*Heliand*" (cfr. vol. I, p. 36) non ha potuto nascondere la sua gioia, quando finalmente una buona volta Pietro invece del doloroso pazientare raccomandato dal Vangelo mette allo improvviso mano alla spada. Klopstock evitò a bella posta di svolgere alcuna azione anche là dove la materia glie ne offriva il destro. E sì che per l'argomento si poteva imaginare una elaborazione più ricca di fatti e veramente epica della materia. Un poeta fornito di senso storico avrebbe saputo trarre profitto dal dissidio fra romani ed orientali, dal parteggiare delle sette ebraiche, dal popolo dubbioso, dal carattere degli apostoli, sovratutto dal motivo psicologico del tradimento di Giuda, come tentarono di fare Goethe nel suo "Ebreo errante" e Geibel nel suo frammento epico. Quale impressionante quadro, quantunque pieno di artifizio teatrale, non ha mai creato Freiligrath nella sua "Crocifissione" quando fa montare la guardia solitaria sul monte Calvario al legionario romano, che ha guadagnato al giuoco dei dadi. Il germano nel manto di Cristo!

Ad una tale utilizzazione realistica del costume del paese e del popolo, quale ci presentano le grandi imagini di Gustavo Dorè, non si era punto lontani dal pensare nel secolo XVIII, sebbene Herder esigesse di già per la Messiade uno spirito nazionale e costumi giudaici, che potessero ammaliare il lettore di altra nazione. Anche senza una tale pittura non fu risparmiato a Klopstock il rimprovero di aver trattato il sacro tema scostandosi arbitrariamente dalla parola della Bibbia. Ancora nel 1783 Lavater contrappose alla Messiade di Klopstock, poichè si scostava troppo liberamente dal testo degli evangeli, i suoi proprii quattro volumi del Gesù Messia, o gli evangeli e la storia degli apostoli in canti, che non riuscirono a destare un interesse maggiore dell'Armonia degli evangeli, pedissequamente fedele alla bibbia, composta da Friedrich Rückert in distici alessandrini: la sua "*Leben Jesu*" (1839).

Fra tutti i rimproveri nessuno colpì maggiormente il poeta — che cercò specialmente di combattere nel suo poema nel complesso ed in singoli luoghi gli avversari — di quando si pretese di trovare nella sua opera un'offesa alla dignità della religione. Lessing, che d'altronde raccomandò di studiare con gran diligenza le più fini regole dell'arte nelle molteplici varianti, che Klopstock introdusse nelle posteriori edizioni dei singoli volumi, si irritava delle pie esitazioni, per le quali il poeta, illuminato più da uno spirito ortodosso che dalla critica, ha mutilato parecchi luoghi. In una sola questione Klopstock si mantenne completamente indipendente di fronte alla ortodossia: egli osò graziare nel supremo giudizio il suo contrito diavolo Abbadona, per il cui destino trepidarono da principio tante lettrici sentimentali e tanti lettori. Il diavolo pentito e perdonato si adatta, in uno stridente contrasto con Milton, allo spirito di quel periodo umanitario. In questo solo caso si compie una volta tanto letteralmente il voto di Schiller nel "Lied" alla gioia: "Si perdonino tutti i peccatori e più non sia lo inferno".

Come ad Abbadona così in generale a tutti gli altri episodii si conferì un interesse molto più vivo che non al complesso dell'opera. Tutto, dice Herder in fine del suo "Dialogo fra un Rabbi ed un cristiano intorno alla Messiade di Klopstock", tutto è bello Klopstock nelle singole parti; assai bello, ma difetta nel complesso il vero spirito epico. Con minore fortuna cercò Klopstock, valendosi di un ricco sovranaturale epico di angioli custodi e di risorti, dei quali il lirico poeta non seppe trar buon partito, di infondere vita nel suo poema ed agevolò pure una più vasta prospettiva dello stretto spazio di tempo dell'azione mediante visioni di sogni.

Con eccessiva severità criticò Lessing i versi dell'introduzione, i quali pel compimento dell'arduo assunto prefisso all'anima immortale del poeta di cantare il riscatto dell'uomo colpevole mediante la passione e la morte del Messia sulla terra, invocano l'aiuto e la consacrazione dello " spirito creatore „ per poesia che si avvicina da oscura lontananza. Subito dopo Klopstock ci trasporta col suo sovranaturale epico nell'ampiezza del cielo. Noi accompagniamo Gabriele, che deve portare la preghiera del Messia dal monte degli olivi dinanzi al trono di Dio, per la via del sole, l'antica strada dal cielo al paradiso terrestre, come più tardi vediamo i varii angeli attendere al loro ufficio nei soli e nelle stelle straniere. Molto ammirata e ampliata da Wieland in un suo piccolo poemetto fu la descrizione di un mondo di uomini rimasti innocenti ed immortali che ora, pieni di angoscioso terrore, vedono scendere Jehova corrucciato sul Tabor per giudicare il Messia. La influenza di Milton appare all'incontro assai palese nel secondo canto, quando Satana, espulso da un ossesso, chiama a raccolta gli dei dell'inferno per decidere la uccisione di Cristo. Al concilio infernale corrisponde la assemblea degli Ebrei, in cui malgrado il conflitto fra il sadduceo Kaiphas ed il fariseo Filone si stabilisce di comune accordo di togliere di mezzo il Messia, senza che punto si tenga conto della sua difesa fatta da Nicodemo e da Giuseppe di Arimatea. Giuda, che Satana assumendone la figura del padre eccitò in sogno contro Gesù e contro gli apostoli, si mostra già pronto al tradimento.

Durante la gita di Gesù a Gerusalemme per l'ultima cena si trova l'episodio di amore fra Cidli, la figliuoletta risorta di Jairus, e Semida (nella prima redazione Lazarus), il risorto giovane di Naim.

Klopstock raccontò qui i proprii affanni d'amore nella sacra storia come gli antichi pittori religiosi non avevano scrupolo di figurare se stessi e le loro mogli nei loro quadri sacri. Coloro che furono una volta strappati a morte dal Messia non possono più abbandonarsi ad un amore terreno. Dopo la risurrezione del loro salvatore saranno guidati da sante anime sul Tabor per entrare nella schiera degli spiriti beati. Nella sorte degli innamorati divisi Klopstock ebbe originariamente in vista sua cugina Sofia Maria Schmidt, la Fanny delle sue odi: più tardi la sostituì colla moglie Meta così presto perduta, cui non doveva esser concesso " di dare mortali figli alla terra „. Il tenero e pio colloquio d'addio di Cidli col marito suo Gedor nella prima metà del canto XV, gli fu ispirato dal ricordo delle ore passate al letto di morte di Meta. Affranto dal dolore grida il poeta allo " sguardo sorridente che si spegne „:

Non più voce però, non più favella
Sostien racconto degli acerbi fatti.
Lagrima estrema, ch'oggi ancor mi cadde,
Scorri coll'altre che versai già mille.
Mio canto sacro a Dio signor, che vinci
L'età, che immortal sei pel tuo subbietto,
Là tu diverti le tue rapid'onde
Alle tombe di molti, e de' tuoi fiotti
Sull'ali asporta dell'età futura
Ne' chiari campi a quella tomba in rupe
Questa corona, che di pianto a molli
Ciglia da me fu di cipresso intesta [1]).

---

[1]) *Il " Messia „ di F. A. Klopstock*, tradotto dall'originale tedesco dal sacerdote Giuseppe Pensa, con discorso preliminare di Francesco Cusani. Milano, Tip. e Libr. Pirotta e C., 1839. Canto XV, pag. 231.

Klopstock riesce a conciliarsi la simpatia dei lettori colla descrizione delle sue coppie di amanti — poichè una seconda se ne aggiunge in quella di Maria, la sorella di Lazzaro, e dell'apostolo Nathanael, — procedendo con dignità e con tatto squisito. Bodmer al contrario lo imitò colle goffe coppie amorose dei suoi patriarchi non meno infelicemente che in altri punti. Agli episodi di amore si riconnette la introduzione di Porzia la moglie di Pilato nel 6° e 7° canto. L'affanno mortale del Messia sul monte degli Olivi non fa sul lettore colla sua patetica prolissità la stessa terribile impressione che fa sovra il compassionevole spettatore Abbadona e sul peggiore dei diavoli, Adramelech, che deve fuggire dinanzi ad una tale vista senza poter sbavare il suo sarcasmo. Tanto più commovente riesce dopo l'arresto e dopo le prime udienze nel mattino susseguente la visita della madre affannata alla nobile pagana Porzia per ottenere il suo appoggio presso Pilato. La invenzione di questo motivo è assai felice anche perciò che il tentativo di una reazione contro i propositi di Satana e dei sacerdoti ebrei riesce ad accrescere l'interesse del racconto. Ma Porzia narra alla madre del Messia che Socrate gli annunziò in sogno che in quei giorni di meraviglie avrebbe dovuto avvenire il fatto più sublime della terra. L'apparizione dell'ombra del saggio attico, di cui Porzia dice:

> La più nobil vita
> Ch'uomo giammai spirasse, ei di sì fatta
> Morte fregiò, che a una tal vita stessa
> Fama aggiunge e splendor...,

è da notare nel pietistico poema di Klopstock per un particolare motivo. Nel periodo della "*Aufklärung*" si ebbe una predilezione per il confronto fra Cristo e Socrate. Più tardi (1772) questo parallelo offrì motivo nella fortunata "Nuova apologia di Socrate" del predicatore Johann August Eberhard ad una trattazione del tema della beatitudine dei pagani in senso affatto illuministico. Klopstock induce la figura apparsa in sogno a dichiarare bensì la falsità dell'antica credenza negli Dei, ma pure, in accordo colla concezione filosofica del secolo XVIII, la beatitudine del virtuoso pagano.

> Dall'empie
> Mani de' rei Socrate più non soffre.
> Non Eliseo e non giudici v'hanno
> Ai negri fiumi: vote e debili ombre
> Errano e immagin vaghe. Altro là sopra
> Giudice ascolta, esamina; altri soli
> Che non già quelli dell'Elisia valle,
> Ardono là. Numer, misura e lance
> Tutte ivi annovra, ivi misura e libra
> L'opere umane. Oh! come fansi quivi
> Picciole e poche le virtù più grandi!
> Oh! qual l'essenza lor, come al vento ombra
> Sfuma e si perde! Pochi avran mercede,
> I più perdono. Il mio sincero core
> Impetrò grazia. Oh colà oltre, Porzia,
> Oltre all'avel ben è da ciò diverso

Che si credea. La tua tremenda Roma
È un formicaio che un po' più s'innalza;
Ed una ingenua lagrima, cui vera
Pietà elice dal core, al par s'apprezza
D'un universo: merta tu, procaccia
Che l'occhio tuo la pianga..... [1]).

Se in questo luogo specialmente lodato da Lessing Klopstock interpola di propria invenzione delle aggiunte poetiche al racconto biblico, snerva d'altra parte con le continue apparizioni degli angeli non solo la semplice vigoria del vangelo ma danneggia pure il suo disegno di eccitare una pia compassione col martirio dell'uomo-dio. Già Herder aveva trovato il Messia troppo poco umano. L'anima umana resta commossa solo da ciò che può accadere in essa medesima. Si comprende facilmente che il sentimentale poeta del secolo XVIII non ami punto il naturalismo degli antichi misteri della passione e dei pittori medievali nella rappresentazione dei martirii. A lui cade di mano l'arpa: "io non posso cantare tutti i dolori dell'eterno figlio ". Ma anche quel poco che la sua musa. la piangente Sionite, osa descrivere difetta di epica perspicuità.

I singoli angeli, venendo incaricati della preparazione dai varii prodigii, perdono della loro maestà. Il poeta raccoglie intorno alla croce le anime dei pii patriarchi, discesi dal sole, che coi loro noiosi colloquii finiscono per distrarre l'attenzione dal punto principale. L'angiolo della morte indietreggia per lo spavento al vedere il crocifisso e si scusa, nella sua qualità di essere finito di fronte a Cristo increato, d'essere costretto ad eseguire gli ordini del Padre.

Gesù Cristo al cielo
Alzò le luci moribonde e in suono
Alto proruppe, non qual d'uom che spira,
Ma di colui sì ben che onnipotente
Con istupor degli esseri finiti
S'offria spontaneo a redentrice morte:
" Mio Dio!... perchè, mio Dio, m'hai derelitto? "
Ed i cieli velaronsi la faccia
Al gran mistero... Lo comprese a un tratto
Quanto esser può, ma per la volta estrema,
Ogni dolor della mortal natura
Che in lui patia. Gridò con arsa lingua:
" Ho sete ": chiese, bevve, arse di sete,
Discolorò, tremò, corse più largo
Il sangue, disse: " In le tue mani, o Padre,
L'anima mia rassegno "... e tosto appresso
(Miserere di noi, Dio mediatore!)
" Tutto ", sclamò, " è consumato... " e il capo
Chinò, spirò..... [2]).

---

[1]) *Il "Messia" di F. A. Klopstock*, trasportato dal tedesco in verso italiano da Giacomo Zigno. Milano, per Giovanni Silvestri, 1838. Canto VII, vv. 702-723 (pagg. 239-40).
[2]) *Op. cit.*, Canto X, vv. 1604-1622 (pag. 358).

Klopstock concluse in tal modo il decimo canto, usando del supposto artificio virgiliano di un mezzo esametro, " per uno dei passi più forti della sua Messiade, scritti colla coscienza di una vigoria profondamente sentita ". E la descrizione fatta da Klopstock del rame del frontispizio col salvatore che pende solitario dalla croce (vedi figura n. 30), mostra quanto vibrasse sublime nella sua fantasia la imagine del sacro olocausto sul Golgota. Ma di primo acchito apparve appena possibile il tener fisso l'interesse dei lettori con altri dieci canti dopo l'avvenimento supremo. Dopo che noi abbiamo ascoltato così a lungo le anime dei padri nei loro colloquii, esse debbono rendersi alla loro tomba per venire poi risvegliate dal Messia. Le numerose apparizioni ed i prolissi colloquii dei risorti nei seguenti cinque canti formano la parte più debole di tutta l'opera. La discesa di Cristo all'inferno, che negli antichi misteri pasquali del Medio Evo si rappresentava con efficace grandezza e con un rozzo umorismo, trattata, ancor prima della pubblicazione del 16° canto di Klopstock, dalla poesia più antica che si conservi di Goethe, svanisce nella Messiade non altrimenti che la scena della risurrezione senza efficacia. Le singole sentenze che il Messia pronunzia fra la sua risurrezione e la sua ascensione al cielo riescono solo a indebolire il fondo principale di questa ultima parte: la descrizione del giudizio universale.

Adamo ottiene dal Messia la grazia di poter vedere alcune conseguenze della sua opera di redenzione. Egli poi racconta nel canto XVIII e nel XIX ad una schiera di angeli e di risorti la sua visione del giorno del giudizio. Klopstock lavorò assai presto con particolare amore intorno a questa parte. E la commovente, interessante descrizione della grazia concessa ad Abbadona è una delle parti migliori di tutto il poema. È un peccato che sia sepolta nei canti illeggibili della Messiade. È preceduta dal giudizio dei liberi pensatori e dei re malvagi. Nel "*Fürstengruft*" di Schubart e nella Ode imprecativa di Schiller contro " il Conquistatore " (Eroberer) risuona di nuovo l'accusa innalzata da Klopstock contro i principi " che scatenano la guerra omicida, che non ricompensano la virtù ed asciugano nessuna lagrima ". Nell'ultimo canto può Klopstock spiegare le doti liriche della sua poesia nei cori degli angeli e dei santi, che accompagnano coi loro canti l'ascensione al cielo dell'uomo-dio. Questo sboccare del suo poema nella lirica è in pari tempo significativo per l'intiero carattere della sua grande opera.

Ma per quanto poco la Messiade accontenti le nostre esigenze in fatto di epopea, Klopstock non ci ha dato solo quello di cui i suoi contemporanei erano suscettivi, ma ha pure creato la base per l'ulteriore sviluppo della letteratura. La sua poesia epica corrisponde inoltre del tutto ai voti ed ai precetti che erano stati banditi dai critici di Zurigo, non altrimenti ch'egli avesse procurato di attenersi faticosamente alle dottrine dell'arte poetica di Breitinger. Per ciò fare il giovane era già troppo indipendente. Ma le dottrine degli svizzeri sopra la natura e l'ufficio della poesia, attinte principalmente dal poema di Milton, corrispondevano al suo temperamento poetico. Con gran sentimento egli abbordò il suo lavoro, che fu per lui un sacro dovere e che gli stette moltissimo a cuore. Riuscì così ad esprimere cose sublimi e commoventi in modo nuovo e non mai usato.

La Messiade di Klopstock non soddisfa più da un pezzo neppure il gusto dei più zelanti lettori fra le persone colte. Per apprezzare la grande importanza storica dell'opera e la straordinaria impressione che fece sovra i contemporanei bisogna ricordare che prima dello apparire dei tre primi canti della " Messiade " l'epopea tedesca (la letteratura medievale non era ancora stata scoperta nel 1748) contava

soltanto opere assai meschine e si deve pure tener presente quanto poco siano riusciti a fare gli emuli e gli imitatori di Klopstock.

Per dare lo scacco al gruppo svizzero anche da parte sua con un'opera poetica Gottsched contrappose alla " Messiade „ il poema eroico del barone *Christoph Otto von Schönaich*, " *Hermann oder das befreyte Deutschland* „ (Arminio o la Germania liberata), 1751, ed ottenne in Lipsia persino l'alloro poetico per il suo protetto. Ma il povero luogotenente sassone dei corazzieri ciò nonostante o forse appunto perchè era protetto da Gottsched finì nel ridicolo coi distici rimati dei suoi tetrametri trocaici. Schönaich trattò poi per uno strano caso nel suo secondo tentativo epico un argomento, avuto un giorno in vista da Klopstock: la impresa di Enrico l'Uccellatore (1757). Ma Klopstock mostrò anche qui la innata sicurezza del genio scegliendo altro tema più elevato. Verso il 1750 il suono della cetra nazionale non avrebbe destato colla scelta di tali antichi temi della storia tedesca nei cuori sensibili alla poesia l'effetto ottenuto verso il 1770 dai " Bardiete „ (poesia al modo dei canti dei bardi) di Klopstock. Ci voleva per ciò la profonda commozione provocata dalle imprese del gran re. Nel 1748, fra mezzo alle lotte in favore e contro la "*Aufklärung* „ predominava ancora in modo

Fig. 30. — Frontespizio della « Messias » di Klopstock. Vol. I, 2ª edizione, Halle, 1760.

Illustrazione di Klopstock della figura n. 30: Il rame del frontispizio. Disegnate una valle solitaria vuota di correnti e di alberi, che confini con monti man mano più alti. Una desolata austera oscurità si stenda sovra il luogo. Nella lontananza più profonda, sovra uno dei

affatto singolare quell'interesse per le questioni e per i temi religiosi, che trovò il suo appagamento nel poema di Klopstock. Certamente la materia biblica non avrebbe bastato per sè stessa ad incatenare i lettori, come ebbero a sperimentare assai presto con loro corruccio gli imitatori di Klopstock.

" Quando un prode spirito, pieno di fiducia nelle proprie forze, penetra attraverso un nuovo ingresso nel tempio del gusto „, così avvertiva Lessing nel 1751, nel fascicolo di Maggio del " *Neuestes aus dem Reiche des Witzes* „, gli imitatori della Messiade, " vi sono cento spiriti imitatori dietro lui, che sperano di entrare di soppiatto per questa apertura. Ma invano: colla stessa forza, con cui egli ha schiuso la porta, egli se la rinserra dietro. I suoi seguaci stupefatti si vedono lasciati fuori e di un tratto la eternità, che si andavano figurando nel loro pensiero, si tramuta in una risata di scherno „. La risata di scherno, che il critico Bodmer aveva sollevato contro Gottsched, il poeta Bodmer correva ora il pericolo di attirarsela contro se stesso. Già sei anni prima del comparire di Klopstock egli aveva esposto il disegno di un poema epico sulla salvazione di Noè. Però solo l'esempio di Klopstock gli diede la forma del verso ed i colori poetici per il compimento della sua opera.

Coi dodici canti del " *Noah* „ cominciò nel 1752 il diluvio della Patriarcata bodmeriana, a cui dal 1760 si accompagnò pure una lunga serie di tragedie tanto buone di intenzioni quanto manchevoli di poesia. Sebbene Bodmer abbia fatto dimostrare dai suoi zelanti seguaci Sulzer e Wieland ai tedeschi in loro dissertazioni le bellezze del poema " *Der Noah* „, i lettori non vollero sapere di esso nè dei poemi che gli susseguirono su Rachel, Joseph, Kolombona, sul Diluvio universale, nè dell'orribile " Nimrod „ (1752) di Christian Nikolaus Naumann, più che dell'" Hermann „ di Schönaich. Ma il successo della Messiade eccitò sempre più alla imitazione di Klopstock nel campo della epopea religiosa.

Nel 1753 Wieland accrebbe il numero dei poemi svizzeri sui patriarchi col suo " *Geprüfter Abraham* „ (Abramo sperimentato) e ancora dieci anni dopo il ministro di Darmstadt Friedrich Karl von Moser, il pio amico della signorina di Klettenberg, si sentiva spinto a scrivere un poema epico su " *Daniel in der Löwengrube* „ (Daniele nella fossa dei leoni), sebbene egli dovesse accontentarsi di redigere in prosa la sua epopea all'infuori dei due rozzi esametri di prefazione. E questa forma di prosa del poema epico biblico servì poi anche al giovane Goethe per i suoi poemi scritti in Francoforte intorno a Giuseppe, Isabella, Ruth, Selima, mentre Schiller nel suo poema " Moses „ (1773) ricalcava i versi di Klopstock. Cotanto si allargò nel secolo XVIII, attraverso le imitazioni, la influenza della Messiade! Ed ancora nel secolo XIX il vescovo ungherese Ladislaus Pyrker la sceglieva a modello de' suoi poemi (" Tunisias „, 1819; " Bilder aus dem Leben Jesu „, 1842). Così per opera di Klopstock gli argomenti biblici ebbero ancora una volta, nella seconda metà del secolo XVIII, la stessa preferenza nell'epica di quella che avevano avuto nel drama durante la seconda metà del secolo XVI.

Klopstock non ravvivò soltanto la materia coll'ardore del suo profondo sentimento religioso e col sublime slancio della sua fantasia, colla sua nuova e possente lingua poetica e col *pathos* morale, ma diede pure nello stesso tempo alla

---

monti, si mostri Cristo in croce, morto, col volto ripiegato, senza la corona di spine, coi capelli inanellati, e rassomigli più ad un adolescente che ad un uomo. La figura del morto ha una grande serenità. Tutto è solitudine intorno a lui. Intorno alla croce vi è una oscurità più notevole che nel resto della valle.

poesia tedesca una nuova forma colla introduzione dello *esametro* nella Messiade, delle *strofe oraziane*, del *distico elegiaco* e dei *ritmi liberi* nelle sue odi. Di bel nuovo, come già una volta nel secolo IX nel libro degli evangeli di Otfried, avveniva anche allora nel sec. XVIII l'acclimatamento di un nuovo verso per la prima volta in un poema ispirato dalla bibbia. Il merito di Klopstock non viene punto diminuito dal fatto che la sua fortunata innovazione sia stata preceduta da parecchi inadeguati tentativi per la creazione di un esametro tedesco. Non si possono infatti prendere in considerazione la " *sechsmässige Sylbenstimmung* „ di Fischart, sulla quale richiama l'attenzione Lessing nella 18ª lettera sulla letteratura, nè i più antichi saggi di Konrad Gesner e di Johannes Clajus. Del lavoro fatto nello stesso tempo da Kleist non potè Klopstock avere contezza. La timida trasformazione dello alessandrino in esametro di Uz (1742) potè stimarsi solo un modesto progresso di fronte ai distici rimati del poeta viennese di corte Heräus (1713), i cui difetti furono analizzati con sottile acume da Gottsched nella sua " *Kritische Dichtkunst* „.

Ma Gottsched stesso aveva dato migliori prove ed espresso la speranza che una volta un uomo fortunato, cui non mancasse nè la cultura, nè lo spirito, nè la robustezza della lingua, " venisse in pensiero di scrivere un tal genere di poesia e di adornarla con tutte le bellezze, di cui all'infuori delle rime sia suscettibile uno scritto poetico „. Qual nota tragica se lo stesso uomo, che nel 1737 esprimeva il desiderio che un grande spirito potesse mettere alla moda queste novità presso i tedeschi, proprio dopo che si era oltre ogni speranza effettuato così splendidamente il suo desiderio, tentasse poi di soffocare in modo dissennato questa novità!

Come è pur solo una gaia invenzione poetica di Gottfried Keller, che il consiglio di Danzig abbia proibito ai giovani cittadini che attendevano alla poesia l'uso dell'esametro come si trattasse del passaggio di un veicolo indecente e sedizioso per le vie della città, si accese tuttavia per tutta la Germania con vivo accanimento, a causa della Messiade, una polemica pro e contro l'esametro, come si scorge dal noto racconto di Goethe dell'avversione di suo padre ai versi senza rima in " Poesia e verità „. Per Gottsched bastò che in questo frattempo Breitinger avesse dichiarato la sua preferenza per l'esametro sugli altri " moderni generi di versi „ nel capitolo finale della sua "Arte critica „ perchè egli dal canto suo si inducesse alla condanna di un tal metro. L'acciecamento della partigianeria e la sua perniciosità non si manifestarono mai così evidenti come in questo esempio. Ma i loro tristi effetti non sono pur visibili anche ai nostri giorni a ogni piè sospinto nella nostra vita politica e letteraria, anzi pure nelle questioni scientifiche, che dovrebbero pure avere per solo fondamento il libero esame oggettivo?

Non si mette più oggi in forse il geniale ed originale merito artistico di Klopstock per avere introdotto la metrica antica nella lingua tedesca, ma ci possiamo forse domandare se la sua innovazione abbia giovato alla sua letteratura. Non uno dei recenti naturalisti tedeschi ma l'estetico Friedrich Theodor Vischer si lamentò in un suo studio sull'" *Hermann und Dorothea* „ che l'esametro, la cui armonia non è sentita nè gustata dal popolo in Germania, renda questo insuperabile poema di Goethe, orgoglio della nazione, impopolare presso questa nazione.

Ma se Vischer stesso deve aggiungere alla sua censura che non possiamo d'altra parte imaginarci quest'opera in altra forma, a maggior diritto è lecito a noi il dire sotto il rispetto più ampio della riflessione storica che non ci sarebbe possibile il pensare lo sviluppo della letteratura tedesca senza che fosse riuscita a impadronirsi delle forme degli antichi. Del che spetta a Klopstock il merito maggiore. Non solo la poesia tedesca cominciò con questa assimilazione delle antiche forme a fornire nella sua lingua colle traduzioni una incomparabile letteratura universale, per cui lo stesso Klopstock apprestò materiali coi suoi numerosi saggi di versione, ma colla assunzione degli antichi metri nella propria lingua acquistò l'immediato contatto cogli antichi modelli. E così si era di nuovo fatto un passo decisivo col potersi finalmente sottrarre alla greve e poco sicura mediazione francese. Anzi rispetto all'antichità stessa, che fino dalla rinascenza stava oppure fors'anco pesava sovra la letteratura tedesca come il modello più insigne, acquistarono i tedeschi per l'avvenire una maggior indipendenza non appena essi appresero a dominare tecnicamente nella lingua propria le loro forme poetiche. Il Platen, che pure a cagione delle sue simpatie arcaicizzanti ci appare così avversato, può certamente parere per molti un testimonio sospetto, allorchè in un suo epigramma esalta Klopstock perchè abbia spezzato le catene così lungamente trascinate della imitazione e perchè, se pure alle volte ancora duro ed ostico, tuttavia " rapisca il mondo nel sublime volo dell'ode e stabilisca la misura e ravvivi la lingua e ci liberi dalla servitù gallica ".

Non pertanto questo epigramma caratterizza giustamente la importanza di Klopstock per lo sviluppo della lingua poetica e della poesia tedesca. Klopstock ha creato la nuova lingua poetica: le basi per Goethe e per Schiller. Avendo il suo competitore Schönaich raccolto a dileggio della " *sehr affisch* " (*seraphisch*) [1]) poesia tutte le ardite ed insolite espressioni di Klopstock nel suo " *Neologisches Wörterbuch oder die ganze Aesthetik in einer Nuss* " nel 1754, ci rese possibile uno sguardo comodo ed assai istruttivo sul grande arricchimento del tesoro linguistico poetico, che dobbiamo a Klopstock. Ma la lingua di Klopstock, colle sue frasi e costruzioni ardite, col nuovo uso del participio e colla formazione per lo più felice dei vocaboli non si può però disgiungere dallo impiego della metrica classica. Klopstock stesso si servì d'altronde anche della rima nei suoi " *Geistliche Lieder* " (1758) e negli " *Epigrammen* ".

Sebbene Klopstock abbia sottoscritto la sua prima *Ode*, che si ricollega ancora strettamente ad Orazio, " *Der Lehrling der Griechen* " (Il novizio dei Greci) (1747), non si può qui parlare di una imitazione, quale si praticava dai primi poeti tedeschi. Sono i proprii sentimenti e pensieri che qui come sempre formano il contenuto della sua lirica.

> " Come Ebe, ardita e giovanilmente gagliarda, come coll'aurea faretra il figlio di Latona, immortale, canto io festeggiando i miei amici in possenti ditirambi ".

Così canta egli che al pari di Gleim possedette la lodata qualità di " essere un amico per i suoi amici ", la società amichevole dei " *Beiträger* " in una serie di odi, che ebbe più tardi il nome di " *Wingolf* ". Ad alcuni, come

---

[1]) *sehr affisch*, molto scimmiesca; *seraphisch*, serafica.

Giseke ed Ebert, indirizzò quindi ancora in particolare canti speciali. Tuttavia il giovane serenamente pensoso fu indotto a parlare della morte degli amici piuttosto dalla lettura dei "Pensieri notturni" di Young che da un proprio umor tetro. Il suo austero sentimento religioso collega sempre coll'angoscioso pensiero della tomba e del passato il pensiero per lui così confortevole della risurrezione individuale.

Un accorato desiderio d'amore si era destato nel tenero animo del poeta. Dopo gli anni di studentato di Lipsia in una fida cerchia di amici egli diventò — poichè così voleva il regolare corso di vita dei candidati di teologia — un precettore in Langensalza, un paese diserto d'ogni vita intellettuale. Si accese qui di un entusiastico amore per la sua leggiadra, prudente cugina Sophie Marie Schmidt, la Fanny delle sue odi. La sospirata "diletta futura" aveva ora preso carne e sangue, ma era poco disposta a dar ascolto al povero poeta. Già era scoppiata nella Germania letteraria la viva lotta pro e contro la "Messiade". Bodmer avvertì Fanny con una sua lettera della responsabilità che le pesava se il cantore del Messia non avesse potuto adempiere per pene di amore la sua sacra missione. Klopstock ebbe il buon senso di intercettare questa lettera, ma continuò a rendere partecipi delle sue doglie amorose in lettere ed odi gli amici. Lessing motteggiando disse: "Quale protervia nel supplicare così seriamente una donna!", allorchè egli si occupò in un giornale di Berlino dell'ode "*An Gott*" di Klopstock. Eccessiva dovette sembrare la preghiera: "Prendi, Dio, questa vita, rendila presto un sollio, o dammi quella che creasti pari a me!".

Ma questo comparire della propria individualità, questa aperta affermazione di una passione di amore vera e non fantasticata o imaginata per giuoco diede l'esempio importante di una lirica veramente vissuta, che scaturiva da uno schietto sentimento. E non era già un reprobo poeta, depravato nell'errore e nella colpa, colui che scopriva così apertamente il suo animo ed i suoi teneri sentimenti, ma il cantore sacro della religione, che sapeva conservare superbamente il decoro suo e quello della poesia e che nobilitava la poesia di amore decaduta. E così alla lirica della galanteria successe quella del sentimento.

Allorchè Klopstock, che aveva accettato un invito di Bodmer in Svizzera, cantò in una sua ode la gita che fece il 30 luglio 1750 di conserva con giovani pieni di sentimento e con belle compagne lungo la riva popolata di vigneti dello sfavillante lago di Zurigo, vi trasfuse un ardente sentimento della natura, affetto sconosciuto alla poesia descrittiva dell'età precedente.

> Bella è, o madre natura, la magnificenza della tua fantasia diffusa sui campi, ma più bello un lieto volto che ancora una volta mediti il gran pensiero della tua creazione..... Dolce è, gioconda primavera, lo spiro della tua ebbrezza, quando la campagna per te germina, quando il tuo dolce fiato si trasfonde nel sospiro dei giovani e nel cuore delle fanciulle..... Eccitante suona l'ammaliante squillo argentino della gloria nel cuore che batte e la immortalità è un grande pensiero, degno del sudore degli uomini valenti.

Si fece a Klopstock il rimprovero di volersi atteggiare a gran sacerdote. Ma questo continuo sfoggio del sublime gli è affatto naturale. Egli caratterizza assai bene la sua poesia, quando canta:

" Giocondamente ci eccita il vino, quando suscita in noi sensazioni, ma un più lene e miglior piacere ci desta suscitando pensieri ".

Il semplice quadro pieno di sentimento, come, ad esempio, ci viene offerto dal " *Rosenband* " di Cidli che si addormenta e si risveglia nell'ombra di primavera, non trova che di rado in Klopstock la semplice naturalezza del Lied di Goethe. Pensieri vibranti di sentimento, sensazioni spiritualizzate formano il contenuto della sua lirica, se, come da principio, tratti di amicizia e di amore, di religione o del sentimento della natura o come più tardi di patria e della lode dei principi, di questioni politiche ed estetiche (" *Die Sprache* ", " *Sponda* ", la gara della musa tedesca e britanna). Noi scorgiamo delle differenze formali, ma nessun progresso su quanto aveva fatto nelle prime odi, quando più tardi cerca di mettere da parte la tradizionale strofa oraziana trovata con poca fortuna da se stesso ed introduce i ritmi liberi, cioè linee di variissimi metri più brevi o più lunghe che si susseguono l'una all'altra secondo il gusto musicale del poeta.

La nuova forma di questi ritmi liberi salutata con gioia da Lessing nelle sue " *Literaturbriefe* " berlinesi, fu poi adottata da Goethe per i suoi grandi inni e, giusta il consiglio di Lessing, pur qualche volta nel drama (" Prometheus ", " Proserpina ", seconda redazione della " Iphigenie "). La seppero pure mettere abilmente, in seguito, a profitto Hölderlin, Heine nei suoi " *Nordseebilder* ", Scheffel nei suoi " *Bergpsalmen* ".

Il contenuto della lirica di Klopstock ci mostra nel 1750 il cantore del lago di Zurigo già così profondamente saldo in tutte le sue opinioni quale ci si presenterà nelle ultime odi. Egli si volge ancora " *Lehrling der Griechen* " contro il conquistatore, come più tardi scaglia con sanguinose lacrime la sua maledizione contro i nuovi repubblicani francesi, che avevano deluso così ignominiosamente le sue ardenti speranze di libertà ed avevano trasgredito la sacra legge quali traditori della umanità. Quanto giovanilmente acceso si mostrò ancora il vecchio nel primo giubilo per gli inizii della rivoluzione francese e nell'amara collera per la sua degenerazione nelle sue Odi, altrettanto rimase la precoce maturità di Klopstock, poichè non le seguì più alcun sviluppo, non senza dannose conseguenze. Fece senza dubbio progressi a suo modo negli studi metrici e linguistici. Si fece persino trascrivere in Inghilterra dal suo amico Sturz una parte dello " Heliand " e pensò poi di pubblicare l'opera dell'antico cantore del Messia con un importante commento. La gioventù rivoluzionaria del '70 lo venerò come il suo capo, ma non ostante tutto egli finì col restare a poco a poco indietro della evoluzione della letteratura.

Per il pio cantore di Cristo non esistevano in generale problemi filosofici. Di tutti i classici tedeschi Klopstock si aggirò nel più angusto mondo di idee. Una più intima relazione con Lessing che onorava sinceramente il poeta per quanto esitasse ad ammirarlo, era già esclusa per questo motivo, sebbene si frequentassero amichevolmente in Amburgo. Ma a questa ristrettezza di idee si contrapponeva la grande energia colla quale Klopstock si addentrò nel suo campo poetico-linguistico. August Wilhelm Schlegel aprì ancora nel 1798 la prima rivista romantica, l'"*Athenäum*", con un " Discorso sopra i discorsi grammatici di Klopstock " per rendere al vecchio maestro il ringraziamento dovuto da' suoi preziosi cenni, alle sue fini osservazioni ed ai suoi eccitamenti per una inda-

gine più profonda. Klopstock volle essere, come nessuno prima di lui, un poeta e niente altro che un poeta. Quella che parve ancora al colto Haller una occupazione straordinaria e del tutto superflua fu invece stimata fino da principio dal cantore del Messia la più dignitosa. Egli si sentì poeta ed artista ed educatore del suo popolo nel più alto e più nobile senso della parola.

Che gli fosse stata concessa la possibilità di poter conformare la sua vita senza preoccupazioni al compito scelto per intimo impulso sembrò certo un raro privilegio, sebbene la fortuna della sua chiamata in Danimarca non sia stata priva di amarezze per il poeta patriottico. Lessing richiamò subito satiricamente l'attenzione sulla pubblica notizia che Klopstock aveva dato di questo invito: " Il re dei *Danesi* concesse al cantore del Messia che è un *tedesco* quell'ozio che gli era necessario per condurre a fine il suo poema ". In via per la Danimarca conobbe Klopstock in Amburgo una giovanetta, che era una appassionata ammiratrice della " Messiade " e nel 1754 *Meta Moller* diventò la moglie di Klopstock. Meta è una delle più belle e più degne figure di donne della storia letteraria tedesca. Le sue poesie, pubblicate nella sua triste vedovanza il 1759 col titolo " *Hinterlassene Schriften von Margareta Klopstock* ", per quanto siano state raccomandate ancora nel 1770 quale un " monumento di sublime pietà " dallo Schubart, non sono altro che languide e molli imitazioni della poetessa inglese Elisabeth Singer-Rowe. Ma nelle sue lettere Meta Klopstock discorre con una incantevole freschezza e dispiega in un modo attraente nonostante una certa esaltazione la sua natura schietta e sana.

In Kopenhagen si raccolsero presto intorno a Klopstock e Cramer parecchi scrittori tedeschi. Il "*Nordischer Aufseher* " di Cramer, che doveva diventare l'organo di questo cenacolo tedesco-danese, ebbe nonostante la collaborazione di Klopstock un esito cattivo. Allorchè nel 1770 cominciò il governo di Struensee Klopstock seguì il suo vecchio mecenate decaduto, il barone Johann Hartwig Ernst von Bernstorff, ad Amburgo. Con una breve interruzione di un viaggio alla corte di Karlsruhe (1774/75) visse egli qui l'ultima parte della sua vita. La ricca città mercantile seppe onorare splendidamente almeno in morte (14 marzo 1803) il grande poeta e Friedrich Rückert ha celebrato nelle tre "*Gräber zu Ottensen* " la tomba ombreggiata dai tigli, in cui riposa colla sua donna il cantore, che ha celebrato la vittoria del redentore e che ha trionfato della morte, colla sua iscrizione: " Semente seminata da Dio che sarà matura per il giorno della messe ".

Il fervido entusiasmo, che la Messiade aveva suscitato nel 1750 malgrado ogni resistenza della vecchia generazione, che, come il signor consigliere Goethe in Francoforte, non voleva saperne dei nuovi versi senza rima, risorse di bel nuovo, quando Klopstock nel 1771 per la prima volta venne fuori con una raccolta di " Odi " pubblicate al pari della "*Hermannsschlacht* " in una edizione di Bode e Lessing in Amburgo. Si vide a ragione una impareggiabile testimonianza della influenza profondissima di Klopstock sulla gioventù d'allora in ciò che Werther e Lotte nel loro primo incontro al ballo campagnuolo danno entrambi sfogo coll'invocazione del nome di Klopstock al loro comune sentimento, guardando tra le lagrime il paesaggio lavato dal temporale. Nell'anno 1774, colla prima edizione dei "*Werthers Leiden* " Goethe non aveva sentito il bisogno

di citare espressamente la magnifica Ode, ricordata dai due amanti. Ogni lettore conosceva la "*Frühlingsfeier*" ne' cui liberi ritmi Klopstock aveva associato in modo così artistico e commovente il sentimento della natura e la biblica adorazione di Dio. Le lettere di Schubart al venerato maestro raccontano con ingenua millanteria come il poeta svevo in quel medesimo tempo con pubbliche letture nella Germania meridionale della Messiade e delle Odi entusiasmasse per il poeta e per le sue opere grandi e piccini, ecclesiastici e secolari, cattolici e luterani.

Hamburg. 1771.

Bey Johann Joachim Christoph Bode.

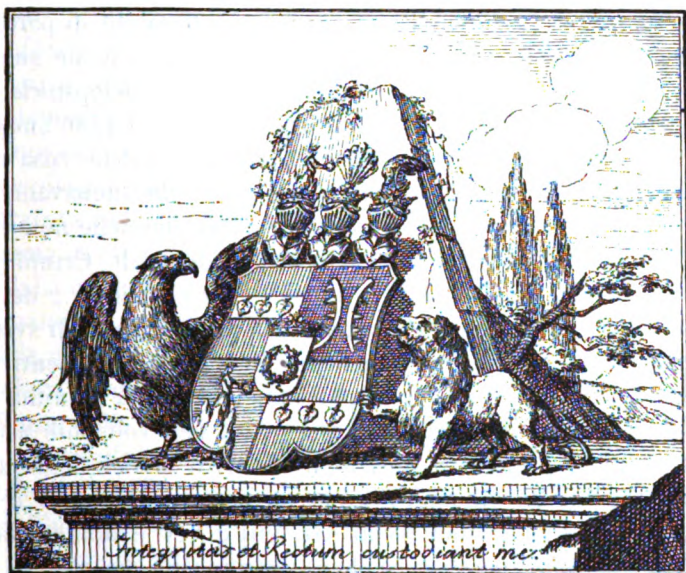
An

Bernstorff.

Fig. 31. — Frontespizio e dedica della prima edizione delle ‹Odi› di Klopstock. Hamburg, 1771. Dall'esemplare della Biblioteca universitaria di Lipsia.

Queste letture poterono compensare in parte Klopstock della mala riuscita dei suoi esperimenti dramatici. Fino dal 1757 aveva pubblicato la tragedia in prosa "*Der Tod Adams*" (la morte di Adamo), di cui tolse occasione dalla grande parte di Adamo nella Messiade. Ma se la materia religiosa corrispondeva ancora nell'epica al gusto generale, i tempi del drama biblico erano oramai passati. Già nella "Morte di Adamo", che ebbe migliori accoglienze in Francia che non in Germania, la lingua maestosa e serrata non poteva coprire il difetto di vita dramatica. Dei susseguenti drami in versi sciolti "*Salomo*" e "*David*", si sarebbe potuto pensare che ne fosse autore piuttosto Bodmer che Klopstock. La cosa va altrimenti colla grande trilogia patriottica: "*Hermannsschlacht*" (La battaglià di Arminio) (1769), "*Hermann und die Fürsten*" (Arminio ed i principi) (1784), "*Hermanns Tod*" (La morte di Arminio) (1787). Ma Schiller

che pur aveva caratterizzato la " *Hermannsschlacht* " un " *Bardiet* " per il teatro esaminandola per una rappresentazione in Weimar la trovò un'opera ridicola. Già dopo che Gluck aveva tralasciato il disegno di musicare i cori dei bardi dai quali i tre drami ebbero il nome di "*Bardiete*" il voto di Klopstock di vedere in sulla scena quei poemi poveri di azione apparve senza speranza. A giudicarli dal punto di vista dramatico essi ci appaiono deformi nonostante la loro rigida osservanza delle tre unità. Solo nella " Morte di Arminio " vi sono alcune scene che veramente non meritavano la completa dimenticanza in cui sono da lungo tempo cadute.

La "*Hermannsschlacht*" che sgorgò così ardente dal cuore del poeta ha tuttavia una importanza indipendente dalla questione scenica. I canti dei bardi, che interrompono continuamente il dialogo in prosa, sono quanto di meglio ha creato la lirica di Klopstock. E per quanto sfavorevolmente si giudichi per solito della " lirica bardita " non si può disconoscere nello stesso tempo che il " Bardiet " di Klopstock segni nella poesia tedesca il punto di partenza di una nuova corrente patriottica. La sostituzione così importante ne' suoi effetti della mitologia germanica al posto della greco-romana, quale Klopstock, forse stimolato dai canti degli Scaldi di Gerstenberg, introdusse dopo il 1766 anche nel rimaneggiamento delle sue prime odi, rimase senza dubbio qualche cosa di esteriore. I lettori da principio non seppero che farsi dei nomi che suonavano a loro affatto stranieri e per cui dovevano ricorrere alla spiegazione delle note. Pertanto i poemi medio-alto-tedeschi, i poemi eroici della vendetta di Crimilde e della "*Klage*", il "*Parzival*" di Eschilbach, le favole ed i " Lieder " dei " Minnesänger " dell'epoca sveva, che si erano cominciati a pubblicare dagli svizzeri nel 1757, parte nel testo originario, parte (i poemi) in scrupolosi rifacimenti in esametri, in sostanza pur utili, non esercitarono per lungo tempo la minima influenza.

Se Federico il Grande, che aveva benevolmente accolto nel 1782 la dedica fattagli dal professore Christoph Heinrich Myller della prima edizione di tutta la canzone dei Nibelunghi, perdette la pazienza riguardo il seguito della pubblicazione delle poesie dei secoli XII, XIII e XIV e non le dichiarò degne a suo giudizio di una patacca, si può soggiungere che con tal giudizio si accordasse la massima parte dei lettori tedeschi. Fa eccezione in parte Lessing per il suo interesse dal punto di vista linguistico per lo "*Heldenbuch*", per le favole di Boner, per i "*Priameln*" e pei "*Meistergesänge*". Ma di già i giovani poeti di Gottinga adottavano il bosco di Wodan, contrapposto in un'ode di Klopstock all'Olimpo, a loro insegna. E si cimentavano parimenti nella imitazione dei *Minnesänger*. A partire dalla "*Hermannsschlacht*" cominciò lo interesse che si doveva lentamente rafforzare e portar frutto per la scoperta scientifica e per il rinascimento poetico del proprio passato e per esso dell'orgoglio nazionale. Dalla poesia patriottica di Klopstock si apre il sentiero che mette capo ai fratelli Grimm, ai poemi di Richard Wagner ed ai Nibelunghi di Jordan ed ai romanzi di Felix Dahn. Dal coro dei bardi di Klopstock risuona un preludio della " *Hermannsschlacht* " assetata di vendetta di Heinrich von Kleist e dell'umor poetico della guerra di liberazione:

Tu che dei boschi nel segreto orrore
Guidi i presaghi candidi corsieri,
Scuoti, Odino, lo scudo; e il suo fragore
Sgomenti gli stranieri!
Alza il grido di guerra, e ne risuoni
Il monte, e il cupo orror de la foresta;
E del Tebro al guerrier truce rintroni,
Come suon di tempesta!

. . . .

Non offesi da noi, con feri artigli
Ci assaliro, e il tuo altar contaminaro;
Non offesi, sui liberi tuoi figli
Empi! le scuri alzaro [1]).

" Monumenti della storia antichissima dei tedeschi " aggiunse pure Klopstock per titolo alla sua "*Deutsche Gelehrtenrepublik* " (1774) al notevole libro di cui la prima (unica) parte fu aspettata con impazienza febbrile e che dovette poi pagare il fio con un deprezzamento forse eccessivo del disinganno della maggior parte dei lettori. Klopstock si era lasciato ammaliare per opera dell'ambasciatore austriaco in Kopenhagen dalla speranza che l'imperatore Giuseppe II avrebbe protetto la letteratura tedesca. Egli abbozzò il progetto di una grande accademia tedesca in Vienna, a capo della quale sarebbe stato egli medesimo, e Lessing poi, appoggiato dalla potenza e dal credito di essa, avrebbe dovuto dirigere il teatro tedesco. Quando il cantore della " Messiade " per ringraziamento di queste proposte e per la dedica della "*Hermannsschlacht*" fu ritenuto degno dallo imperatore, che voleva amare la sua patria e dar prova di questo amore colla protezione delle scienze, della stessa decorazione all'incirca di cui aveva insignito un fornitore ebreo di cavalli in Altona, anche l'uomo più fiducioso avrebbe potuto facilmente persuadersi che la poesia tedesca non avrebbe potuto ripromettersi maggior aiuto dall'imperatore austriaco che dal re prussiano. Ma Klopstock diede a' suoi cari progetti un'altra forma.

Egli suppose già compiuta la fondazione di una società di poeti e di dotti tedeschi e ne fa scrivere solo in occasione della sua ultima seduta dagli scabini Salogast e Wlema le antiche e nuove leggi. La forma di codesto abbozzo come delle singole ricompense e delle singole pene per il forestierume e per la imitazione produce spesso la impressione di uno scherzo. Ma il concetto fondamentale, che domina nel complesso come un *Leitmotiv*, cioè il desiderio di farla finita colla imitazione che fino allora aveva spadroneggiato e di creare con ardita forza un'arte indipendente, schiettamente tedesca, è sanissima e degna di lode.

Con questa esigenza prosegue Klopstock efficacemente l'impulso dato nei "*Fragmente* " di Herder. Infatti, malgrado il malcontento dei mille che avevano sottoscritto all'opera, la sua efficacia fu grande sovra gli iniziatori della nuova poesia. In queste uniche norme possibili il giovane Goethe trovò che " le sacre

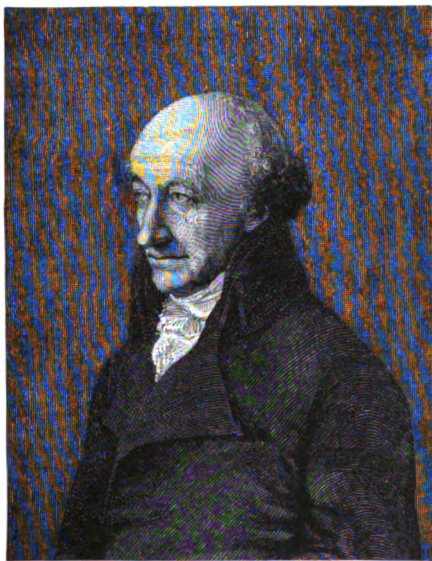
---

[1]) *La battaglia di Arminio, Bardito di F. A. Klopstock*, tradotto da C. Vassallo. Asti, Paglieri, 1868, pagg. 36-37.

fonti della fantasia imaginifica scorrevano più chiare che dal trono della natura „ e si doleva in una lettera a Schönborn del 10 giugno 1774 di quel giovane che dopo la lettura di questa " unica arte poetica di tutti i tempi e di tutti i popoli „ non buttasse via la penna e non rinnegasse ogni critica ed ogni sofisticheria.

Ma per l'educazione della letteratura tedesca, come era già stato affermato da Wernigke, l'influenza di questa critica tanto spregiata non era di minor importanza che la onnipotenza poetica, colla quale Klopstock aveva dato corpo pei suoi contemporanei ad un nuovo ideale di poesia. Solo l'opera simultanea dell'entusiastico sentimento e della sublime fantasia nel poema di Klopstock e della critica lucida ma pure ravvivata di un ardore morale di Lessing impresse alla nuova letteratura tedesca il suo suggello facendola diventare la più alta espressione della coltura nazionale ed uno degli strumenti più importanti di educazione popolare.

Nell'autunno del 1745 il primogenito del pastore primario di Kamenz, *Gotthold Ephraim Lessing* (dal 22 gennaio 1729 al 15 febbraio 1781; vedi l'annessa tavola: " Quattro classici tedeschi del secolo XVIII „) venne congedato dalla *Fürstenschule* di Santa Afra nella Misnia, veramente prima dell'età ordinaria: ma del valente e un po' beffardo fanciullo non si sapeva più che cosa fare alla scuola. Le *lectiones* così grevi per gli altri erano per lui un giuoco. Non si dava ramo di scienza, dicevano i maestri, a cui il suo spirito vivace non si appigliasse e che egli non si appropriasse: lo si doveva soltanto raffrenare di quando in quando perchè non disperdesse eccessivamente le sue forze. " È un cavallo pel quale è necessaria doppia razione di foraggio „. Grandi speranze poteva riporre la pia famiglia sopra questo figlio allorchè nel settembre del 1746, solo un paio di mesi dopo Klopstock, si recò all'Università di Lipsia per darsi naturalmente allo studio della teologia, che già fino dal secolo XVI era di tradizione ereditaria nella sua famiglia. Il figlio del pastore di Kamenz non attraversò una fanciullezza così gaia e così lieta come quella di Klopstock. Egli non crebbe in libertà. Fanciullo di sei anni volle farsi dipingere fra mucchi di libri. All'incontro possedette uno sguardo più acuto di Klopstock sul suo ambiente e sovra i suoi difetti. Quando trovandosi in Lipsia tra i suoi compagni il giovane studente cominciò ad accorgersi della sua timidezza contadinesca e della sua completa mancanza di belle maniere si propose con salda e chiara logica di imparare a vivere. Egli voleva diventare un uomo e non un semplice conoscitore di libri.

I genitori adirati ed afflitti in Kamenz dovettero rassegnarsi a veder passare il figliuolo dagli studi della teologia a quelli della medicina. In sulla fine del 1751 fu promosso in Wittenberg a *magister artium.* Il lavoro cui attese allora sovra lo spagnuolo Huarte, la cui "*Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*„ (Esame dei cranii in rapporto alle scienze) tradusse nel 1752 dallo spagnuolo — il primo libro che porta il nome " *Gotthold Ephraim Lessing* „ — è rimasta l'unica opera di Lessing che sfiori la medicina, come la tesi dottorale di Schiller sovra la unione della natura umana ed animale nell'uomo. Per la rivista fisica: "*Der Naturforscher* „ di suo cugino Christlob Mylius come per gli "*Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts* „ del medesimo, egli non apprestò articoli di medicina, bensì canzonette anacreontiche ed epigrammi. Gli

Quattro classici tedeschi del secolo XVIII.

1. **Gotthold Ephraim Lessing**, da una eliografia (Quadro di Johann Heinrich Tischbein *senior*, 1760) in Gustav Könnecke, "*Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Literatur*".

2. **Johann Gottfried von Herder**, dal disegno a matita di Friedrich Bury (1799?) posseduto dalla signora von Stichling di Weimar.

3. **Friedrich Gottlieb Klopstock**, dal rame di J. H. Klinger (1789); quadro di Jens Juel (1786), posseduto dal sig. Heinrich Lempertz in Colonia.

4. **Christoph Martin Wieland**, dal ritratto di Ferdinand Jagemann (1806), posseduto dal Granduca di Sassonia-Weimar-Eisenach.

studenti tedeschi cantano ancora della ironica alleanza del beone, per cui il medico Lessing racconta come la morte lasci la vita al gaio trincatore a condizione che egli studii medicina. Lessing si applicò alla poesia epigrammatica in lingua tedesca e latina ancora negli ultimi suoi anni e di quando in quando anche più tardi, ricollegandosi strettamente a Marziale ed altri modelli. La sua inclinazione lo trasse a provarsi in tutti i generi della poesia. In Kamenz parve già rischioso che il naturalista e satirico scrittore di commedie Mylius, che aveva avuto il suo nomignolo terribile dalla sua rivista "*Der Freigeist*", avviasse Lessing alla letteratura, e fosse suo compagno in Lipsia ed in Berlino, finchè morì nel 1754 in Londra, mentre si accingeva ad un viaggio di scopo scientifico. Ma una peggiore impressione doveva colà produrre la notizia che il teologo in erba cercava di mettersi a contatto col teatro.

Nella stretta cerchia di una scuola di tipo monacale le commedie di Plauto e di Terenzio ed i caratteri di Teofrasto erano stati il suo mondo. Il teatro di Lipsia lo invaghì a cimentarsi nella rappresentazione delle moderne pazzie. E per quella del "Giovane dotto" poteva scegliere a modello sè stesso. La Neuber gli rappresentò immediatamente (gennaio 1748) la commedia che le aveva rimesso in esame. Il primo successo diede a Lessing voglia e coraggio di guadagnarsi il titolo di Molière tedesco. Ma le sette "*Jugendlustspiele*", fatta eccezione del "Giovane dotto", dove l'autore apporta un nuovo elemento mettendo a profitto le sue follie giovanili, rimangono ancora del tutto nella cerchia della commedia sassone, quale si era formata sotto gli auspizii di Gottsched. Se Lessing nel "*Freigeist*" cercò di difendere la classe degli ecclesiastici e nei "*Juden*" gli Ebrei colla commedia, si fu per contrapporre nella stessa forma delle riabilitazioni a quella degli attacchi che Krüger e Mylius avevano fatto valendosi del teatro. Solo il dialogo, non certo lo sviluppo dell'azione, mostra talvolta una vivacità e prontezza esclusivamente propria di Lessing.

Lessing visse fra l'agosto 1748 e l'ottobre 1755 in Berlino, esclusi i dieci mesi passati in Wittenberg (1751-52), durante i quali avvenne la sua promozione a *magister*. Furono questi gli anni decisivi per il suo sviluppo. Già era egli deciso di seguire la sua vocazione interiore e di non lasciarsi legare a nessun impiego che contrastasse al suo bisogno di libertà e di istruzione. Ma se egli dichiarò di voler studiare più nel mondo e nella pratica degli uomini che sui libri, questa rinunzia all'arida erudizione del vecchio tempo non escluse punto che egli attendesse profondamente agli studii più varii. Già la necessità di guadagnarsi quanto gli occorreva per le modeste esigenze della sua vita lo costrinse a svariate occupazioni letterarie. Tradusse dei trattati di morale dall'inglese e dal francese, parte della storia romana del Rollin e di quella arabica del Marigny, pensando ad una loro continuazione originale, e le satire politiche di Federico il Grande ("*Drei Schreiben an das Publikum*").

Fino dal 1748 aveva cominciato la sua collaborazione critica alla "*Berlinischen privilegierten Zeitung*" già di Voss. A mezzo febbraio del 1751 assunse la redazione della parte letteraria, i cui articoli quasi per tutto l'anno — la rivista usciva allora tre volte per settimana — erano composti esclusivamente da lui. Fino alla sua dipartita da Berlino forniva in grande quantità piccole recensioni e diresse inoltre dal marzo al dicembre 1751 un proprio supplemento:

“ *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* „. Sovra tutti i campi si stesero in quest'anno le recensioni di Lessing. Solo recentissime indagini ce ne scopersero la vastità. Per numero sono assai di più le critiche di Haller nei “ *Göttingischen gelehrten Anzeige* „, ma molto inferiore ne è la loro importanza. Non sempre possiede Lessing la stessa profonda conoscenza del soggetto, ma sempre ci appare spiritoso, geniale e di una meravigliosa abilità stilistica.

C'è una singolare attrattiva a confrontare queste recensioni del giovane Lessing colle critiche di Herder al tempo di Königsberg e di Riga e cogli articoli di Goethe nei “ *Frankfurter gelehrten Anzeige* „. Herder guarda sempre più largo, cerca di far valere le sue proprie vedute, non preoccupandosi guari del libro di cui parla, e si ferma su dettagli che gli destino un corso affine di pensieri. Il giovane Goethe critica da un punto di vista affatto soggettivo e divaga in digressioni poetiche e psicologiche. Tutto al contrario Lessing, il critico nato. Egli mette in rilievo con sottile acume, sebbene non sempre esattamente, il punto principale, senza lasciarsi deviare dalle cose accessorie. Preciso e chiaro, senza perdersi in chiacchiere giornalistiche, suona il suo aureo giudizio che per lo più coglie nel segno. Egli non vuole abbagliare colla sua erudizione, ma gli piace di mostrare le sue vaste cognizioni nella forma più concisa.

Nel “ *Neueste* „ ci offre già molto del proprio, sicchè potè accogliere una parte di questi articoli nella raccolta in sei volumi de' suoi “ *Schriften* „ (1753-55), di questa “ prodigiosa miscellanea „, come Herder la chiamava. Il pastore Lange in Laublingen aveva dileggiato nella sua replica alla prima critica di Lessing della sua traduzione di Orazio il formato in dodicesimo della raccolta quale da un “ *Vade mecum* „. Col “ *Vademecum* „ per Lange annientò Lessing nel 1754 non solo la gloria del capo della vecchia scuola hallese, ma si acquistò pure di colpo la inoppugnabile posizione di critico terribilissimo per la sua perizia e per il suo acume. Da Zurigo si guardava con diffidenza lo scrittore berlinese che faceva passare per prosa gli esametri svizzeri e trattava le “ Patriarcate „ di Bodmer non meno peggio delle opere di Gottsched e di Schönaich. Anzi aveva mescolato con tante critiche l'elogio della “ Messiade „, il cui principio tradusse in latino, da non potersi ascrivere a nessuna delle due parti polemizzanti il critico che oltracciò si manteneva fedele all'alessandrino ed alla rima nei suoi poemi didascalici (“ *Die menschliche Glückseligkeit* „, “ *Die Religion* „, ecc.).

Lessing non voleva fondare, come pensavano Sulzer e Bodmer, un terzo partito, ma liberare la critica tedesca e così sopratutto la letteratura dagli inveterati contrasti di parte. Egli doveva conoscere un naturale alleato per questo scopo nel giovane libraio berlinese, che pubblicò nel 1755 “ *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* „ (Lettere sopra l'attuale condizione delle belle scienze in Germania).

Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811), l'autore di queste lettere argute, divise nell'età più tarda con Gottsched la fama, dannosa per ambedue, che la maniera di pensare introdotta recentemente da ciascuno fosse l'ultima e l'unica che potesse oramai avere credito per sempre. Nicolai promosse veramente in modo efficace l'evoluzione letteraria con queste prime lettere critiche come più tardi con quelle sulla letteratura, e seppe raccogliere per un certo periodo di tempo nella “ *Allgemeine deutsche Bibliothek* „, sebbene anch'essa molto presto

giudicasse uniformemente tutto dal punto di vista della "*Aufklärung*", i migliori critici in un'utile operosità che si estendeva a tutti i rami del sapere. Il suo romanzo "La vita e le opinioni del signor Maestro *Sebaldus Nothanker*" (1773), che dipinge a vivi colori le sofferenze e le persecuzioni inflitte dalla tirannica ortodossia ad un ecclesiastico illuminato, non ha certamente valor di poesia. Ma come quadro di costumi delle lotte per la "*Aufklärung*", questo romanzo, adornato di figure da Chodowiecki, conserva una certa importanza.

Volendo pertanto Nicolai in sulla fine del 1760 prendere la semplice e sana intelligenza umana ad unica norma di ogni creazione spirituale ed artistica, e volendo far valere in tutte le cose la sua propria opinione con quella testardaggine che egli stesso aveva una volta tanto biasimata nei critici svizzeri, finì col sembrare a poco a poco il nemico giurato di ogni alta speculazione e di ogni profondo sentimento. Egli combattè il *Volkslied* e parodiò i "*Werthers Leiden*", e sentenziò alla svelta di Kant e di Fichte. Si attirò così odio e disprezzo, sicchè le "*Xenien*" e il libello di Fichte "Vita e singolari opinioni di Friedrich Nicolai" (1801) bollarono ingiustamente a tipo del babuasso, del cavillatore e dell'oscurantista l'uomo di buona volontà, che si era adoperato senza posa per la coltura da buon patriotta.

In sulla fine del secolo apparve incredibile che "*Nikel*" avesse combattuto a fianco di Lessing. Colle "lettere" del 1755 il giovane Nicolai ben poteva stare a fianco di Lessing. Anzi era egli allora superiore nella conoscenza di Shakespeare a Lessing, chè nè nei suoi "*Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*" (1749-50), nè nella sua "*Theatralische Bibliothek*" (1754-58) che si proponeva appunto dare uno sguardo alla letteratura dramatica del tempo antico e del nuovo, si scorge alcuna traccia di conoscenza delle opere del poeta inglese. Ma mentre Lessing rese fruttifera per la nazione tedesca la conoscenza che ne acquistò un po' più tardi, Nicolai, pure negli anni che Shakespeare fu introdotto ed universalmente ammirato in Germania, continuò a rimanere fisso nel suo punto di vista del 1755.

Visto che Gottsched era oramai messo da parte Nicolai si volge, pur riconoscendo apertamente gli antichi meriti degli svizzeri, contro le "Patriarcate" di Bodmer. In unione a Wernigke, cui egli dedica una sua lettera, insiste sulla necessità assoluta di una critica acuta, ma indica in pari tempo il genio quale l'unica porta del sublime nelle belle lettere. La pietra di paragone di un bello spirito non sono le regole ed una erudizione male spacciata, che appunto sostituiscono negli scrittori tedeschi così spesso la indispensabile esperienza della vita, ma bensì il genio. Così presto sorgono già alcune idee, che noi siamo soliti di attribuire solo all'età dello "*Sturm und Drang*". Ma di certo Nicolai non poteva prevedere di quale importanza vi sarebbe diventata questa valorizzazione del genio. Seriamente, invece, aspirava egli ad una critica indipendente dai vecchi partiti. "La critica sola può raffinare il nostro gusto e dargli squisitezza e sicurezza colle quali scorga a un tempo le bellezze ed i difetti di un'opera". Un fine gusto non è altro che la capacità di usare nel miglior modo, in ogni tempo della critica.

Con questa professione inaugurava Nicolai nel 1757 la "*Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*", da lui fondata ed in cui il nuovo partito berlinese doveva trovare il suo organo (Vedi figura n. 32). Le

succedettero poi, quando Nicolai, per l'assunzione del negozio librario che aveva ereditato, dovette lasciarne la direzione già dopo il quarto numero, le "*Berliner Litteraturbriefe*" (Lettere Berlinesi sulla letteratura). Nicolai si era associato a *Moses Mendelssohn* per l'edizione della "*Bibliothek*", a cui ora Lessing cooperava di rado.

Bibliothek

der schönen

Wissenschaften

und

der freyen Künste.

Ersten Bandes erstes Stück.

Leipzig,
verlegts Johann Gottfried Dyck,
1757.

Fig. 82. — Frontespizio della «Bibliothek» di Nicolai. Dallo esemplare della Biblioteca universitaria di Lipsia.

Moses, il figlio del maestro israelita Mendel di Dessau (1729-86), faceva il libraio in Berlino, quando incominciò a conoscere Lessing e Nicolai. Faticosamente si dovette acquistare da sè stesso la pratica della lingua tedesca ed una coltura non limitata dal Talmud prima che potesse comunicare ai suoi correligionari gli stessi beni. Ed in questo suo ufficio di mediatore egli ha una posizione importante per la storia della coltura. Già prima della fine del secolo le ebree berlinesi di bello ingegno, e fra esse in prima fila la figlia di Mendelssohn, acquistarono nella scuola romantica un'influenza poco rallegrante sulla letteratura tedesca. All'incontro Mendelssohn ebbe un'importanza originale nella filosofia, solo nella più importante delle sue opere popolari filosofiche e nelle lettere "*Ueber die Empfindungen*" (1755). Le sue prove dell'immortalità nel "*Phädon*" (1767), molto lette e molto ammirate, segnano tutto al più per la forma, ma non per la originalità del contenuto, un progresso sulle opere di Wolff. Tra i cui discepoli si può contare l'illuminista Mendelssohn. L'acume critico con cui si illustra in "*Pope, ein Metaphysiker!*" (1755) la stoltezza dell'Accademia berlinese di mettere insieme Leibniz e Pope tradisce senza dubbio nello scritto elaborato in comune assai più le impronte di Lessing che quelle del cauto Mendelssohn.

Con Nicolai e con Mendelssohn strinse Lessing un'amicizia che durò per

tutta la vita. Non di amichevole natura, ma la più importante relazione che Lessing annodò in Berlino, furono i suoi rapporti con *Voltaire.* Con un'acredine insolita anche per lui si volge Lessing nella "*Dramaturgie*" contro i drami ed i pasticci di Voltaire. Traducendo i sucidi scritti che riguardavano il processo di Voltaire, egli aveva avuto l'occasione di conoscere il "più spiritoso degli spiritosi francesi", come uomo sotto l'aspetto più sfavorevole, e da ultimo era stato da lui offeso, ma non senza sua colpa.

Ma non si può determinare dalla critica dei drami di Voltaire l'influenza operata su Lessing dal genialissimo scrittore francese — scrittore, non poeta — e dal capo della "*Aufklärung*". Ancora nel 1779 un epigramma di Lessing contro i pii signori dà lode a Voltaire di aver fatto discretamente bene tutto ciò che egli aveva pubblicato, esclusi i versi. La raccolta in dodicesimo degli scritti di Lessing colle "*Rettungen*" (riabilitazioni) di quelli che furono perseguitati dal fanatismo religioso, colla sua critica e colla filosofia, coi suoi epigrammi e colle sue poesie didascaliche, colle sue produzioni teatrali e colle favole, colle sue correzioni delle storie dei dotti mostrano da molte pagine che al loro autore sorrideva oramai l'ideale di essere un Voltaire piuttosto che un Molière tedesco. Subito prima del principio di questa sua collezione aveva Lessing tradotto nel 1752 "gli scritti minori del signore di Voltaire", e la prefazione del traduttore lascia vedere chiaramente ciò che egli ammirasse nell'autore francese. A questa versione tedesca Voltaire aveva aggiunto di proprio un elogio per il suo ospite, il re di Prussia. L'influenza dei singoli articoli di questo volume, quali "Sulle contraddizioni di questo mondo", "Menzogne stampate", "Osservazioni generali sulla storia", l'elogio del tollerante sultano Saladino nella "Storia delle crociate", si può notare in tutta l'opera letteraria di Lessing. Come non avrebbe potuto anche il giovane letterato imparare con ammirazione dal tesoro di pensieri e dalla universale coltura che Voltaire (il quale seppe colla potenza della sua penna "assoggettarsi gli spiriti e rendersi tributarii i re stranieri") diffondeva nell'"*Essai sur les mœurs*" e nel "*Siècle de Louis XIV*", scritti quasi sotto i suoi occhi? E la relazione personale con Voltaire e lo studio dei suoi scritti non doveva incitarlo sempre più alla grande questione del giorno, alla lotta fra la "*Aufklärung*" ed il cristianesimo?

In questi anni berlinesi cadono già gli studi religioso-filosofici, così fondamentali per le convinzioni di Lessing, i "*Gedanken über die Herrnhuter*" ed i paragrafi sistematici "*Das Christentum der Vernunft*". Lessing percorse appunto in questo tempo tutta la ricchissima e recente letteratura polemica collo stesso zelo con cui egli cercò di formarsi una salda base filosofica collo studio di Aristotele e di Leibniz. Ma il lettore delle "*Gelehrten Briefe*" negli "*Schriften*" di Lessing poteva solo sospettare questi studii e l'appassionato interesse dell'autore tanto versatile quanto profondo per le questioni riguardanti la storia delle religioni. Gotthold Ephraim Lessing si era dato a queste ricerche per la propria tranquillità. Fino a quando visse in Kamenz il padre ortodosso, il figlio pieno di pietà non pensò mai ad immischiarsi pubblicamente in lotte religiose. Altrimenti che in Voltaire, l'altissima intelligenza si accordava in Lessing col sentimento più fine e colla più schietta moralità a formare un bellissimo tipo di uomo.

Ma nel campo estetico, nel *Drama*, ben poteva Lessing, senza offendere legittimi sentimenti, apparire fino d'allora quale un novatore. Lo studente di Lipsia aveva cominciato così nella commedia come nella tragedia attenendosi alle norme di Gottsched. Alla traduzione dell'*Hannibal* di Marivaux seguirono sotto la rigida osservanza delle tre unità "Giangir" ed "Henzi" in alessandrini rimati. La scelta a soggetto nell' "Henzi" di una rivoluzione politica sanguinosamente soffocata da poco in Berna, invece di qualsiasi antica congiura, era di certo già contro le regole dell'usanza. L'ultimo volume degli "*Schriften*" portava per la fiera di Pasqua del 1755 la *prima tragedia borghese in prosa:* "*Miss Sara Sampson*".

Non forse in tutti i periodi del loro sviluppo ma nei loro inizii del secolo XVIII la tragedia ed il romanzo borghese procedono di conserva. Gli svariati tentativi che si fecero in Francia, di stabilire qualche cosa di mezzo fra la tragedia e la commedia colla *comédie larmoyante*, dovettero attirare assai presto l'attenzione sovra di sè anche in Germania. Gellert cominciò la sua dissertazione "*Pro comoedia commovente*" (1751), tradotta da Lessing nella prima parte della sua "Biblioteca teatrale" (1754), con un accenno a questi tentativi, giustificati anche da Gottsched senza riserva nella sua "*Kritische Dichtkunst*". Ma il passo decisivo alla tragedia borghese è stato fatto fino dal 1737 dall'inglese George Lillo nel suo "*Mercante di Londra*".

Un giovane commesso di negozio, George Barnwell, si induce per amore di una sgualdrina a derubare il suo padrone, la cui figlia lo ama, e ad assassinare suo zio e finisce miseramente sul patibolo. Argomenti di tal genere furono pur qualche rara volta trattati da poeti elisabettiani. Ancora nei suoi ultimi mesi Lessing si proponeva di rielaborare il supposto drama shakespeariano: "Il figlio perduto di Londra".

Ad ogni evento, il drama di Lillo entusiasmò sul continente, commovendo fortemente gli spettatori. Ancora sempre valeva nella letteratura tedesca il precetto di Opitz che la tragedia non debba trattare di persone di rango inferiore, bensì della volontà dei re. Ma si veniva già pure osservando che noi ci interessiamo assai più dei casi dei nostri simili che non di quelli dei principi e delle principesse. Solo un destino che possa colpire coloro che ci sono pari e ci stanno dappresso può eccitare la nostra compassione. Senza dubbio tutto codesto movimento, che si manifestò quasi ad un tempo nel drama e nel romanzo, si riconnette al sorgere di una corrente democratica, alla coscienza più viva che le *tiers état* andava acquistando di sè stesso. Nel drama il passo ultimo si fece in Germania per la prima volta da Lessing colla sua "Sara Sampson". Nel romanzo era già stato preceduto nel 1747 da Gellert colla sua "Vita della contessa svedese von G***". Ambedue seguivano modelli inglesi.

Samuel Richardson nel 1740 colla sua "Pamela", cui seguirono nel 1748 la "Clarissa" e nel 1753 "Sir Charles Grandison", acquistò per la prima volta al romanzo inglese di fianco al francese quell'onore mondiale, che fu consolidato ed accresciuto nel secolo XVIII e nel XIX da una schiera di famosi narratori inglesi. "Pamela" e "Grandison" sono tradotti da Kästner, "Pamela" fu dramatizzata da Goldoni e da Voltaire in "Nanine", "Grandison" da Wieland nella "Clementina von Porretta". Come il "Mercante di Londra" di Lillo com-

mosse dappertutto gli spettatori, così i romanzi di Richardson hanno commosso ed entusiasmato non solo lettori sentimentali come il querulo Gellert ma pure uomini della tempra di Diderot e di Lessing. Nell'entusiasmo per i romanzi di Richardson tutto il mondo era concorde e non si lasciò turbare nella sua ammirazione neppure dalle critiche realmente acute di Henry Fielding alla virtù lacrimosa di Richardson. L'imitazione dei virtuosi romanzi di Richardson forma quasi per sè stessa una letteratura. Anche la " Nuova Eloisa „ di Rousseau ed il " Werther „ di Goethe appartengono alle opere che dimostrano a chiare note le traccie dell'influenza di Richardson.

Da lungo tempo principi e principesse avevano avuto da soli il dominio nel romanzo e nella tragedia. In " Clarissa „ ed in " Pamela „ semplici ragazze borghesi, ed anche la " Sara „ di Lessing è tale, raccolgono la nobile successione. Una fantesca che resiste a tutte le seduzioni colla sua nota virtù e ne riceve quindi il premio; il dissoluto Lovelace che non sfugge al suo castigo: Sir Charles Grandison, il modello di tutte le virtù, sono i protagonisti della semplice favola. Il lettore moderno si spaventerebbe della minuta analisi dei sentimenti e dei piccoli fatti. Ai giorni di Gellert e di Lessing il romanzo psicologico ammaliava con tutto l'incanto della novità.

Gellert non si ridusse ancora colla sua " Contessa Svedese „ (1747-48) alla semplice ed angusta povertà di azione della " Pamela „. Non vi lascia mancare svariate avventure, guerra ed esilio in Siberia, ritorno di persone credute morte e quindi doppii matrimonii, ed il romanzo appariva morale solo per ciò che era stato scritto del moralissimo Gellert. Allorchè Varnhagen lo lesse una volta ad un gruppo di persone non prevenute sul conto dell'autore gli uditori rimasero scandolezzati della nuova opera immorale della giovane Germania. Ma a questi vecchi e scabrosi elementi Gellert frammischiò ora abilmente parti di fattura richardsoniana, cosicchè fu celebrato per la sua stracca imperfezione senza carattere quale il primo imitatore tedesco dello idolatrato romanziere inglese.

Anche Lessing tolse molto per la sua " Sara „ da Richardson e Lillo, senza velare la origine inglese della prima tragedia borghese tedesca con uno scambio di costumi. Il seduttore titubante, la sensibile fanciulla rapita, cui si oppone ostilmente l'amante abbandonata dal suo adoratore, — un motivo sfruttato in altra maniera nella " Emilia „, — il padre incurvato dal dolore, che troppo tardi arriva col suo perdono per salvare la figlia avvelenata dalla sgualdrina avida di vendetta: nonchè i vecchi, fedeli, loquaci servitori sono pure imitazioni di modelli inglesi, che anche qui come nella osteria della " Minna „ si trovano sotto una scrupolosa osservanza dell'unità di tempo francese. Lessing che di solito è così conciso si lasciò questa volta perfino trascinare nel dialogo dei romanzi morali inglesi ad una identica prolissità di parole e di sentimenti.

Ma non meno per questi difetti che per i suoi pregi cioè per l'azione angosciosamente interessante, per la compassione che desta per la mancanza di ogni soccorso Sara, schietta figura di donna, per le scene efficacissime dei bambini introdotti come un nuovo aiuto scenico, la prima tragedia borghese ha subito fatto una grandissima e durevole impressione. " Il ragguardevole professore di teologia e dotto orientalista Johann David Michaelis scriveva nelle " *Göttinger Anzeigen* „

di avere letto di rado nulla di così commovente come questa tragedia morale, " tanto ci ha essa riempito di terrore e di piacere „. Per tre ore e mezza, un tempo in allora straordinariamente lungo per una serata a teatro, sedettero gli spettatori come statue e piansero allorchè la compagnia Ackermann rappresentò per la prima volta nel luglio del 1755 il drama in Francoforte sull'Oder. Il poeta vi era appositamente venuto da Berlino. Il biografo di Schröder, il figliastro di Ackermann, dà vanto al capo della compagnia di avere aperto " la nuova èra dell'arte dramatica realistica in Germania coll'ardire di incorporare per la prima volta nel suo repertorio il drama borghese di Lillo e Lessing „.

La " Sara „ ci commuove oggi attraverso l'entusiasmo antico, sebbene una rappresentazione che se ne faccia di quando in quando colpisca ancora adesso colla grande efficacia scenica. Delle numerose tragedie borghesi che come il "*Freygeist* „ di Brawe seguirono passo a passo la eroina di Lessing appena una sola raggiunge la mediocrità. Solo col penetrare delle nuove tendenze si sollevò verso il 1760 la tragedia borghese. Appunto il poeta di " *Kabale und Liebe* „, di questo capolavoro di tutto il genere, ha più tardi giudicato della miseria di quella limitata società borghese discostandosene. Ma nonostante tutti i difetti, che in parte dipendono dal genere stesso ed in parte sono da addebitarsi soltanto a singole opere languidette o triviali, la creazione della tragedia borghese, del *drame,* come lo chiamarono presto i Francesi, rimane una delle grandi e fortunate imprese di Lessing. Egli si manifestò anche qui il geniale novatore, che si avanzava diritto e sicuro per dove gli altri dubitando brancolavano. E dai nostri giorni, in cui la tragedia borghese o il drama sociale pretende quasi l'assoluta signoria delle scene, risfolgora una più viva luce sopra la impresa storica di Lessing. Potè quindi uno dei principali critici del movimento naturalista in sulla fine del sec. XIX, Julius Hart, riuscire a creare un moderno drama naturalista nelle sue scene sociali, " Sumpf „ (1886), colla elaborazione dei motivi e dei caratteri che si trovano nel " Mercante di Londra „ e nella " Sara Sampson „.

Se Lessing in sul principio del 1756 avesse considerato il frutto della sua attività critica e dramatica, i suoi scritti stampati e gli abbozzi inediti, ben poteva pretendere fino da allora un posto nelle prime file della letteratura contemporanea. Ma egli ne aveva abbastanza di letteratura e di studio di libri. Egli voleva imparare a conoscere il mondo e gli uomini. Afferrò quindi lieto la propizia occasione per un gran viaggio in Olanda, Inghilterra, Francia ed Italia. Ma era giunto solo ad Amsterdam quando una cattiva notizia venuta dalla patria decise i suoi compagni che gli pagavano il viaggio e quindi anche lui stesso ad un rapidissimo ritorno. " Sì certamente „, scriveva egli il 1° ottobre 1756 di malo umore a Mendelssohn, " io sono purtroppo di nuovo a Lipsia. Ne siano rese grazie al re di Prussia! „.

2. La letteratura nel periodo della guerra dei sette anni. Ultime lotte di Lessing.

" Il grande Federico ed i fatti della guerra dei sette anni diedero il primo contenuto vivo, vero ed alto alla poesia tedesca. Ogni poesia nazionale è vana o lo diventa se non poggia su ciò che v'ha di più veramente umano, sui destini dei popoli e dei loro capi, quando gli uni si identificano cogli altri „. Spesso si citarono queste parole che Goethe scrisse in "*Dichtung und Wahrheit*„ [1]) rivolgendo lo sguardo alla letteratura tedesca, quale appariva allo studente di Lipsia. Non si osservò tuttavia la contradizione che sorge fra questa opinione di Goethe ed il rimprovero spesso confutato ma che sempre si è rinnovato a torto contro tutta l'età classica tedesca, che non si può dire vana per essersi mantenuta indifferente e senza alcun interesse patriottico ai pubblici avvenimenti. Un sentimento nazionale tedesco, che penetri in senso popolare nella nuova formazione della vita dello stato, si manifestò in fatti di rado prima del tempo della riforma di Stein. Non si può osservare almeno nella letteratura. Un sentimento nazionale nel moderno senso della parola non agì nella creazione della lega tedesca dei principi negli ultimi anni di Federico. Wieland discorse in uno scritto del 1791 intorno alla mancanza generale di un concorde pensiero tedesco e di spirito nazionale come ad una delle cause della ignoranza della storia patria e del difetto di trattati leggibili di storia germanica. Ma appunto Wieland raccontava pure che nella sua infanzia gli si era molto parlato di doveri di ogni sorta: " del dovere però di essere un patriotta tedesco, si parlava in allora così poco, che io non posso rammentarmi di avere mai udito nominare per non offendere il decoro la parola "*deutsch*„. "*Deutschheit*„ (Tedeschismo) era ancora una parola affatto sconosciuta „.

Tuttavia per l'appunto nella letteratura del secolo XVIII e non solo nella "*Hermannsschlacht*„ di Klopstock si coltivò lo spirito nazionale tedesco, anzi è sovratutto da questa che esso provenne in prima linea e non per la minima parte da Lessing. Certo Lessing per acquetare lo sdegno di Gleim verso la censura di Berlino, che non aveva permesso la pubblicazione del Lied di vittoria del granatiere Zorndorfer, affermò una volta in una lettera che l'amor di patria era una eroica debolezza. Ma a codesta espressione paradossale, come Lessing ne emetteva spesso di simili nella sua viva tendenza alla contradizione, si devono semplicemente opporre i lamenti della " Dramaturgia amburghese „ sopra il difetto nei tedeschi di tale eroica debolezza per far conoscere a tutti gli spregiudicati la vera opinione di Lessing.

Non solo la " Minna „ ma pure la tragedia di un atto in prosa " Philotas „ (1759), in cui il giovane eroe fatto prigioniero si dà egli stesso la morte, perchè il suo regale genitore non perda i frutti della vittoria, è " la più genuina creazione della guerra dei sette anni „. Come avrebbe scritto Lessing quest'opera guerresca e come avrebbe scelto a suo protagonista un eroe che si sacrifica, se

---

[1]) 2ª parte, libro VII.

la lode di fervido patriotta fosse stata veramente secondo il suo modo di pensare così poco degna di aspirazione? È appunto l'amore per la patria, che si manifesta nello zelo per il credito della sua lingua e per la libera esplicazione delle sue forze poetiche, se le patriottiche poesie di Gleim e di Kleist strappano a Lessing il gioioso grido: " Una compagnia di tali poeti ed io voglio così mandare al diavolo tutto lo spirito francese! ".

Le imprese di Federico offersero occasione all'epigrammatico Kästner di colpire con spirito il Gallo, che, " siccome per questo servizio è mantenuto da una corte tedesca, disonora sempre con insulsi motteggi la lingua tedesca ". Pel Francese, che spregia lo spirito tedesco, Kästner traduce Ippocrene con Rossbach. Al re, che per il primo aveva di nuovo redento l'onore della Germania dallo scherno straniero, un altro epigramma indirizza il lamento che egli, onore della Germania, preferisca alla lingua dei suoi la lingua del popolo di cui ha trionfato.

La guerra aveva condotto a Lipsia il maggiore von Kleist ed il comune amico Gleim aveva già in precedenza lavorato per un avvicinamento fra il cantore del " Frühling " ed il poeta di " Sara ". La conoscenza si tramutò presto in una intima amicizia. Nessun uomo fu così dappresso a Lessing in tutta la sua vita come Kleist, che gli fu rapito dopo una breve convivenza. L'influsso di Lessing e gli avvenimenti del tempo cooperarono a dare ancora alla poesia di Kleist solo verso la fine della sua vita un altro carattere. Certamente Kleist non avrebbe dovuto esser grato al suo consigliere, che d'altronde conosceva pienamente i limiti del suo ingegno, di averlo indotto a comporre una tragedia sulla morte del filosofo romano " Seneca ". Ma le " Nuove poesie dell'autore del Frühling " del 1758 non contenevano solo quella infelice imitazione della " Morte di Adamo " di Klopstock, ma pure le favole commoventi nella loro semplicità della grù storpiata, l'idillio " Milon ed Iris " dedicato a Lessing e il racconto dell'amichevole autosacrificio (" Die Freundschaft ") dedicato a Gleim. Esse contenevano per di più l'*Ode all'esercito prussiano* " composta nella campagna boema (aprile 1757).

" Invincibile esercito, la distruzione e la morte penetrano con te nelle legioni nemiche. La vittoria lieta stende su te le sue ali d'oro, — esercito pronto a vincere o a morire!.... I posteri guarderanno a te come a un prodigio, gli eroi futuri ti onoreranno, preferiranno te ai Romani e Federico a Cesare e le rupi della Boemia saranno gli eterni trofei delle tue vittorie. Ma continua a risparmiare nel corso delle tue grandi imprese il contadino che non è tuo nemico! Soccorri al suo bisogno, quando tu dal bisogno sii libero. Lascia il saccheggio ai vili ed ai croati. Anch'io, concedimelo, o cielo, guiderò di qui fra poco degli eroi. Io ti vedo, o superbo nemico, fuggire dinanzi al piccolo drapello e troverò onore e morte nella furiosa mischia.

Il mite, umanitario animo del poeta non si smentisce nel superbo monumento innalzato all'esercito di Federico, come non fu smentito dal soldato Kleist quale comandante del lazzaretto di Lipsia. Ma alla molle sentimentalità ed alle descrizioni contemplative successe nell'ultimo Lied di Kleist " Cissides und Paches " (1759) la rappresentazione della intrepida energia e dell'azione.

I giambi di cinque piedi senza rima, in cui Kleist in sul modello del " Leonidas " inglese di Glover descrive la prode gara dei due amici macedoni nella difesa della fortezza di Lamia, ad essi affidata contro le forze superiori degli Ateniesi, risuonano colla finale robusta del verso come un rapido ed acuto colpo di spada. Noi sentiremmo lo spirito guerriero, che spira da questo carme epico, anche se la breve chiusa non mettesse in risalto che il poeta lo compose tra i rumori della guerra, allorchè Federico, non facendo caso della sua vita preziosa, portò egli stesso per il popolo e per il paese la bandiera fra i nemici che da tutto il mondo irrompevano predando sulla patria.

E presto doveva compiersi il desiderio che il poeta aveva della nobile ed eterna ammirazione di una degna morte per la patria. Con animo spartano continuò egli a combattere ferito nella giornata avversa di Kunersdorf. In Francoforte sull'Oder, dove egli soccombette il 24 agosto 1759 alle sue ferite, il suo monumento dopo un decennio sollecitava un altro rampollo dei Kleist alla gloria della poesia e del morire per la patria. Del ragguaglio sulla sepoltura dell'eroe si ricordò Schiller, quando descrisse la sepoltura di Piccolomini.

Il cantore dell'esercito prussiano non fu il primo che bandisse la lode del suo re in versi. Noi udimmo già nel cenacolo di Halle Pyra e Lange intonare sulla loro lesbica lira il canto per Federico e per le sue prime vittorie. Lo stesso Klopstock, così avverso alla guerra di conquista, aveva esaltato in un "*Kriegslied*" il conquistatore della Slesia. Nel suo sdegno per lo scetticismo di Federico e per la preferenza che egli dava alla letteratura francese rimaneggiò più tardi il suo " Lied " per Enrico l'Uccellatore. Ma le strofe composte in sul modo dell'antica ballata inglese Chevy-Chase suonavano ancora così nel 1749:

La battaglia comincia! Il nemico è là! Su, alla vittoria in campo! Ci guida il miglior uomo di tutta la Germania! Il destriero regale, sbuffa, e lo sorregge alto! Salve, Federico! Salute a te, eroe e uomo, sul campo marziale!

Gli amari assalti di Klopstock contro Federico (" Kaiser Heinrich "; " Die Rache ") derivano realmente da una repressa ammirazione per l'Ercole Federico, che maneggia così possentemente la clava, pressato dai re e dalle regine di Europa. La lotta di Federico apparve a Klopstock, prima che l'impiantarsi della nuova libertà francese nel 1789 destasse il suo entusiasmo, la più grande impresa del secolo. Anzi egli lavorò persino per lungo tempo intorno ad una storia della guerra dei sette anni in stile tacitiano. Si può così anche riferire al contegno di Klopstock la giusta osservazione, apparentemente contraddittoria, di Goethe che l'avversione di Federico per il tedesco sia stata una fortuna per le sorti della letteratura, poichè sferzati da essa si cominciò a lavorare sul serio per guadagnare all'arte tedesca la considerazione e la stima del re dopo un più maturo esame. La musa tedesca, che secondo le superbe parole di Schiller si scostò senza protezione e vilipesa dal trono del gran Federico, creò pregio a sè stessa. Non certamente con molto gusto un collaboratore del "*Deutsches Museum*" di Boies sentenziava che nessun principe riuscì a creare un talento di cui fosse testimone la letteratura tedesca. " Non vi erano infatti dei Medici, che lavassero le macchie della loro gloria con acqua castalia; nessun vanitoso Luigi, che si affer-

rasse a poeti immortali per cacciarsi con essi nel tempio della immortalità. Ma presso i Tedeschi c'era la scintilla del cielo. La letteratura tedesca si districò colle sue proprie forze dal suo caos e diventò da sè stessa quello che è. Senza appoggio la sua ampia sfera galleggia come una palla, che si sostiene da sè stessa, trattenuta dalla sua gravità ".

Ma Federico fu guardato con ammirazione dai poeti di tutte le stirpi tedesche. Anche durante la sua dimora in Svizzera Wieland tenne fisso il suo sguardo sul re prussiano, allorchè nella sua epica rappresentazione del " Ciro " senofonteo quale tipo ideale di un re (1759) diceva di " lasciare il Ciro della nostra età ai poeti più degni di un mondo avvenire ". Cronegk si doleva dopo la morte eroica di Schwerin nella sua lunga e querula ode " *Der Krieg* " perciò che il Lied dei tedeschi fosse ancora troppo umile per cantare gli allori di Federico.

Il poeta di Ansbach potè frattanto vedere egli stesso non senza lagrime la vittoria, onde nella lotta dell'aquila contro l'aquila, del fratello contro il fratello la Germania dolente distruggeva sè stessa. È degno di nota che anche Uz in Ansbach, il quale ancora nel 1760 supplicava il destino per la vittoria del grande Federico nel campo pieno d'armi, in un'ode a Gleim inibisca parimenti alla Musa tedesca di giubilare " perchè la Germania sente il furore delle armi ". I poeti di guerra prussiani non avevano come i poeti degli altri paesi dell'impero questo sentimento di una guerra civile. L'esercito croato e Pandur erano per loro i rappresentanti di Maria Teresa. Pure nel bel " Lied " di Gleim alla Imperatrice Regina, con cui Lessing nel 1758 dava all'edizione dei " Canti di guerra prussiani di un granatiere ", una conclusione secondo le sue intenzioni col voto della pace e della riconciliazione, non trova alcuna espressione il comune sentimento tedesco rappresentato da Cronegk ed Uz.

Anche Gleim aveva voluto scrivere al pari di Klopstock una storia della terza guerra slesiana e domandò perciò all'amico Kleist notizie dal campo di guerra. A queste lettere di Kleist che completano in pari tempo leggiadramente la " Storia della guerra dei sette anni in Germania " — classica nella sua concisa realità — di un soldato che vi prese parte, del capitano prussiano *Johann Wilhelm von Archenholz* (1789), spetta una parte della gloria, che con ragione toccò ai " *Grenadierlieder* " di Gleim. L'entusiasmo di una grande età fece trovare qui ai bamboleggianti anacreontici il giusto tono nel giusto luogo.

Lessing ha pubblicato i " *Grenadierlieder* " di Gleim accennando nella notizia preliminare al Tirteo ellenico, ma osservando che solo gli antichi bardi tedeschi si prestavano per un confronto. Così la poesia sprizzante dalle imprese guerresche nazionali rivolge lo sguardo che troppo a lungo aveva errato fra gli stranieri al proprio passato nazionale. Se noi dal tempo di Herder e del " *Des Knaben Wunderhorn* " conosciamo meglio il vero *Volkslied*, la poesia guerresca di Gleim per contro fu sentita da Lessing e da' suoi contemporanei quale voce di popolo a cagione del suo forte contrasto ad ogni convenzionalismo. Voleva già dire qualche cosa che un poeta colto non disdegnasse di adattarsi la maschera di un semplice soldato. E non era solo maschera. Gleim azzeccò in generale il giusto tono popolare dove le derivazioni bibliche gli resero ottimi servigi. La " *Kriegslied* " di Klopstock esercitò la sua influenza sulla metrica dei " *Grenadierlieder* ". Ma Gleim non ha solo colla rima eccezionalmente tronca ed

un ritmo più facile, ma anche con un umore più affabile e coi quadri ingenuamente sublimi, già vantati da Lessing, conseguito una popolarità che Klopstock non ebbe, sia ciò perchè egli descrive l'allegro passar dei popoli dell'impero e degli arguti francesi presso Rossbach o celebra il mortale assalto delle trincee dinanzi a Praga, dove il granatiere di Federico balzò alto sui cadaveri e lo sterminio d'un grande esercito per mezzo della piccola guardia di Potsdam presso Leuthen, guidata dal genio di Federico.

Coi "*Grenadierlieder*" di Gleim si destò per la prima volta in una cerchia più ampia di persone l'attenzione sul Volkslied o per ciò che qua e là si riteneva erroneamente per tale. Ciò tornò pure di vantaggio alla sarta slesiana *Anna Luisa Karsch* (1722-91). Essa emerse per la prima volta nel 1760 in Berlino e fu subito accarezzata per le sue abili improvvisazioni in rima, una virtuosità che in Germania non era così frequente come in Italia, non altrimenti che prima della fine del secolo XIX il favore della moda tanto iperbolico quanto passeggero si rivolse alla poetessa popolare della Prussia orientale Johanna Ambrosius. Di gran lunga più ancora che oggi in un tempo anteriore a quello in cui si ammise per mezzo di Herder la partecipazione del popolo alla poesia, una qualsivoglia capacità intellettuale che apparisse all'infuori del loro ambiente e del solito processo di educazione doveva apparire una straordinaria meraviglia per le classi cosiddette colte e quindi doveva essere facilmente tenuta in gran conto. La poetessa nata di Slesia, che aveva fatto una triste esperienza ne' suoi due matrimonii, possedeva realmente una straordinaria facilità di improvvisazione ed avendo essa cominciato con canti di trionfo per la vittoria del re riuscì così a trovare una materia felice ed attraente.

Federico, che pur concesse una udienza alla Karsch, non volle però saperne di essa più che dei poeti tedeschi d'arte. Solo il suo successore offrì alla Saffo tedesca una casa. I tentativi di educare all'arte classica la poetessa naturale non servirono che ad apprestarle il vecchio ciarpame mitologico, di cui poco si avvantaggiarono le sue poesie (1764 e 1792). Ma come avrebbe potuto Ramler, dei cui insegnamenti ella approfittò, astenersi dall'esercitare il suo ufficio scolastico di censore, già esercitato sugli altri poeti tedeschi, eziandio per la Karsch che gli offriva modo di sperimentare nello stesso tempo il trapiantamento di un ingegno selvaggio nella serra del classicismo? Parecchi fiorellini lirici, motteggiavano le "*Xenien*", furono pizzicati a morte dal granchio in Berlino. Non solo Lichtwer, ma tutti i poeti, di cui Ramler raccolse dei saggi nella sua antologia in quattro volumi "*Lieder der Deutschen*" (1766), ebbero da lagnarsi per arbitrarie mutazioni delle loro poesie a scopo di una uniforme correttezza. Il dotto conoscitore della metrica non trattò certamente meglio le sue proprie poesie, che mai non gli pareva di avere limato abbastanza.

Karl Wilhelm Ramler di Kolberg (1725-98) fu eletto fino dal 1748 a precettore di filosofia e di belle lettere nella "*Kadettenhause*" di Berlino e fu accolto persino nella Accademia berlinese come l'unico poeta tedesco (1786). Quale capo del *club* letterario della domenica fu per trentacinque anni a capo degli scrittori berlinesi, di cui la maggior parte, quali Sulzer e Lessing, lo apprezzavano grandemente come amico e critico.

Dapprima aveva egli tentato la imitazione secondo lo esempio di Klopstock

delle strofe oraziane, senza rinunciare del tutto alla rima, ma poi promosse e praticò, sebbene il suo senso musicale lasciasse molto a desiderare, un rigorismo metrico, quale Voss medesimo non osservò più tardi così penosamente e di cui Klopstock in generale non si preoccupò mai. Prima che Klopstock uscisse colla raccolta delle sue " Odi „ Ramler si era già innalzato, a giudizio di Schubart, " sulla sommità del nostro miglior poeta di odi „. A stento si poteva trovare nella letteratura tedesca un rappresentante più tipico che Ramler dell'arido e pomposo classicismo.

Fig. 33. — Vignetta del frontespizio delle «Opere poetiche» di K. W. Ramler. Berlino, 1800.

Quando Ramler celebra la liberazione della fortezza marina di Kolberg colla allegoria della salvazione di Andromeda per mezzo di Perseo, oppure induce Urania a sfoggiare le sue cognizioni mitologiche a proposito di un pomo granato giunto a maturanza in Berlino, si pensa involontariamente alle allegorie mitologiche dei soffitti di Versailles. Come nella vignetta del frontispizio delle sue " Opere „, armi romane, quali segno della vittoria, sono stese ai piedi del busto di Federico l'unico, dinanzi al quale la Musa incide le gesta del re, così la poesia arcaizzante della rinascenza e la storia del tempo si frammischiano curiosamente nelle odi di Ramler. Solo si deve aggiungere ancora nell'Orazio berlinese un po' della rigidità prussiana. Ma ha pure una buona serietà patriottica allorchè con dignitoso entusiasmo canta il suo re e ne attacca fieramente i nemici. Lessing, il cui giudizio appare certamente influenzato dalla amicizia, allorchè vanta Ramler quale la gloria della Germania, cui i popoli vicini non possono mettere à fianco un uomo simile, pensa che non vi è mai stato re che meglio sia stato cantato del re prussiano nella " *Ode an den König* „. " Federico, tu a cui un Dio diede la sorte troppo pericolosa per i mortali del monarca, e, o meraviglia, gloriosamente compii il tuo destino „.

Per quanto siano diversi nell'espressione e nella forma, i freschi canti dei granatieri di Gleim e le odi pesanti di Ramler stanno bene insieme. Unite ci mostrano anzitutto come il gran re e le sue gesta, celebrate anche dal Volkslied " *Fridericus rex, unser König und Herr* „, diano il loro importantissimo contenuto alla lirica tedesca di quegli anni. Se le molteplici e diverse imitazioni dei " *Grenadierlieder* „ sostituiscono alla nota patriottica prussiana quella danese e svizzera oppure come gli "*Amazonenlieder* „ di Weisse irrigidiscono di nuovo nella marionetta di stampo classico il senso finalmente riacquistato della vita, sono tuttavia sbocciate tutte dal contatto di Gleim colla vita nazionale.

Un monarca, scrisse lo svizzero Zimmermann nel suo libro " *Vom Nationalstolze* „ già nel 1758, in riguardo alle imprese del re prussiano, non si solleva sugli omeri della sua nazione, senza metterla in evidenza. " Essa sale con lui alla medesima

altezza solo con questa differenza che egli sta a capo di un popolo pregiato ed il suo gran nome è scritto sulla fronte di ognuno. L'onore del monarca si estende alla sua nazione. Laonde un re, che sa regnare, riunisce in se stesso la dignità di tutto un popolo e perciò il suo onore non va disgiunto dall'onore della patria.

Non si poteva sottrarre del tutto anche la Svizzera repubblicana alla impressione delle gesta di Federico. Frattanto Bodmer, che era pure un zelante patriotta nella sua cerchia, mostrò colla sua parodia del " depravato eroe Philotas " di Lessing, quanto poco si comprendessero nelle pacifiche valli alpine il sentimento dell'onore e il fanatismo militare, che animavano i canti di Gleim e che ispiravano Thomas Abbt nel suo ardente scritto " Della morte per la patria " (1761). All'incontro il famoso scritto dell'Abbt entusiasmò talmente l'autore delle "*Campagne-Gedichte* " e delle "*Freundschaftlichen Poesieen eines Soldaten* " (1764), il prussiano *Johann Georg Scheffner*, che malgrado tutti i pericoli egli fuggì dalla sua patria occupata dai Russi per arruolarsi nell'esercito del gran re.

È caratteristico che appunto nel tempo in cui la Germania, e non la peggiore parte della poesia tedesca, risuonava degli echi della guerra, la Svizzera fornisse alla letteratura tedesca il classico rappresentante dello idillio pastorale. Il zurighese *Salomon Gessner* (1730-88) può ben vantarsi di essere il classico dello idillio-*rococò*, poichè se i suoi pastori e le sue pastorelle ci appaiono oggi imbellettati e falsi " dentro la cerchia del loro tempo, oltre il quale nessuno può uscire che non sia un eroe, gli idillii di Gessner non sono punto imagini languide ed insignificanti ma piccole opere d'arte, perfette e piene di stile ". Così giudicava a proposito di Gessner un tale, che al pari di lui fu poeta e pittore ad un tempo, il suo concittadino Gottfried Keller.

Allorchè Gessner venne nel 1749 a Berlino per apprendere il mestiere del libraio, questa professione gli diventò presto così insopportabile che fece ogni sforzo per guadagnarsi da sè stesso la sua vita. Egli cominciò a disegnare e ad incidere ad acquaforte. Il suo amico Ramler trovò più da criticare che non da lodare nelle sue poesie anacreontiche, tra le quali anche il famoso " *Lied eines Schweizers an sein bewaffnetes Mädchen* " del 1751 non esce dalla cerchia dell'anacreontica. Gli diede però il buon consiglio di saggiare una prosa ritmica. Allorchè poi Gessner dandogli ascolto scrisse i suoi idillii in prosa, Ramler non si potè trattenere dal trasportarne alcuni di essi in esametri. In Zurigo Gessner si conquistò a poco a poco per il suo valore e per la sua modesta amabilità una ragguardevole posizione come pittore e cittadino. Nella sede del suo impiego in Sihlwalde egli viveva, quale ispettore delle foreste del cantone, d'estate, in un giocondo e felice ambiente famigliare in mezzo alla natura. Il ragazzo ne aveva già sentito profondamente il fascino dal tempo in cui l'integro Brockes col suo "*Irdisches Vergnügen* " gli aveva aperto la prima volta gli occhi all'ammirazione delle molteplici bellezze dei minimi dettagli. Da uomo maturo mostrò lo stesso vivace sentimento della natura quale poeta e quale pittore che nelle loro opere si aiutano e si illustrano vicendevolmente dal loro rispettivo campo artistico.

Gessner nella sua famosa " *Brief über die Landschaftsmalerei* " (Lettera intorno alla pittura di paesaggio) scrisse: " La cognizione di ambedue le arti più legate, ren-

derebbe capace il pittore di scegliere con maggior gusto soggetti più nobili ed il poeta di mostrare più verità e più colore nella espressione de' suoi quadri ". Gessner non usa l'analisi e non trae profitto dai dettagli come Brockes e non ha la pesantezza di Kleist, ma ha imparato da ambedue e da Thomson. L'artista vede dappertutto dai quadretti leggiadri, chiusi in sè, e li stilizza rappresentandoli o colla penna o colla matita. Negli idillii della " Morte di Abele " e nel quadro dei due amanti " del diluvio universale " si riconnette ai temi delle " Patriarcate " di Bodmer, ma il sereno pensatore ci mette pur dinanzi agli occhi più volentieri il bellissimo dei pastori " Daphnis " (1754). Noi vediamo con lui intrecciarsi le danze delle ninfe nella festa di primavera e siamo con lui guidati da Amore a Fillide sospirosa al di là dello impetuoso fiume Neäthus, che minaccia di strapparlo lungi dalla patria e dalla diletta.

Il vago desiderio della futura innamorata insegna al " primo navigatore " (1762) a incavare il tronco di un albero ed avventurarsi in esso verso l'isola, che una volta in una notte spaventosa fu staccata dal continente dalla rabbia delle onde. Quivi Melida che vive solitaria colla madre — non del tutto dissimile dalla Miranda di Shakespeare nella " Tempesta " — si strugge nella sua affascinante innocenza per un'altra creatura, quando ella, sedendo sotto l'oscurissimo fogliame, osserva per molti giorni tutto quanto avviene intorno a lei. " Due uccelli si sono costruiti un puro nido, poi giocavano con dolce amorevolezza sovra i rami vicini. Oh come si amavano! Tosto io vidi le uova nel nido che l'uno copriva con diligente custodia colle sue ali, mentre l'altro sui rami vicini cantava per sollazzarlo. Poi io vidi dei piccoli uccelli implumi dove prima erano le uova, mentre che i più grandi con nuova gioia si svolazzavano attorno l'uno all'altro e portavano il cibo coi loro becchi ai piccini che non sapevano ancora aiutarsi e che li accoglievano con un pigolio di gioia. A poco a poco si ricopersero di piume e allargarono le ali ancora deboli, ma adesso si sollevano dal loro piccolo nido sul ramo vicino ed i più grandi li precedono nel volo come volessero infondere in essi ardire di osare la stessa cosa. O madre mia, come era ciò piacevole da vedere! Essi aprivano spesso lo ali, come volessero ciò tentare e paurosi non ardivano. Allorchè l'osò il più bravo e cantò di gioia per la prova riuscita e parve che chiamasse i suoi compagni più timidi, osarono anch'essi, ed ora volano qua e là e cantano con gioia comune. Ah! quali meravigliosi pensieri mi si destarono in capo! Perchè siamo noi i soli ai quali questa gioia è proibita? "

Si comprende lo straordinario successo che ebbero in Francia le traduzioni di Gessner fatte da Michael Huber, che tanto si adoperò per la diffusione in Francia della letteratura tedesca. Spirava da questi idillii un sentimento della natura e vi si rispecchiava un mondo innocente non diverso da quello che ammaliò più tardi i lettori del " Paul et Virginie " di Bernardin de Saint-Pierre. In Germania si tenne poco conto dei primi saggi di Gessner. Solo nel 1756 cominciò colla raccolta degli " Idillii dell'autore del Dafni " anche presso i tedeschi l'ammirazione del Teocrito tedesco. Egli raggiunse l'apogeo della sua gloria colla raccolta accresciuta ed apparsa dopo la guerra del 1765, della quale, nella figura a pagina 183, la vignetta riprodotta dal frontispizio accenna col bastone e la fistola alle insegne pastorali e colla coppia dei colombi indica la tenerezza della sua coppia di amanti e nella decorazione di viticci alle sue descrizioni della natura. Herder trovò giustamente i quadri dei sentimenti e delle occupazioni secondo un ideale imbellito assai diversi dalle rappresentazioni che il greco Teocrito fa delle passioni e dei sentimenti secondo una natura rimbellita.

La poesia di Gessner mostra in realtà ancora i tratti del *rococò*. Ma nella sua placida semplicità aspira già ad una più schietta concezione dell'antichità, cerca di accostarsi più da vicino alle ecloghe di Teocrito e di Vergilio di quanto non avvenga in tutta la poesia pastorale che ne è derivata.

In Gessner noi non scordiamo del tutto che ci troviamo nel periodo di tempo in cui si esplicò l'opera di Winckelmann. Se noi paragoniamo i lamenti del Fauno dai piedi caprini per l'orciuolo frantumato, il suo Mirtillo e la sua Cloe coi satiri, coi contadini e coi vignaiuoli degli idillii più realistici che tennero subito dietro del pittore Müller ci apparirà senza dubbio che Gessner appartiene alla più antica poesia pastorale, che dal tempo della rinascenza fu coltivata così largamente in tutte le letterature europee. Ma se il pittore zurighese si trova al punto di partenza di questa schiera, i suoi contemporanei sentirono pure con buon fondamento nella sua bellezza e nelle sue descrizioni della natura qualcosa di nuovo, a cui acconsentirono con piacere.

Fig. 84. — Frontespizio degli « Scritti » di S. Gessner, Parte II (incisione dell'autore stesso).

Quanto sia difficile e quanto tempo si richieda per venire a capo di ogni novità doveva essere ancora una volta sperimentato da *Lessing* appunto durante i due primi anni della guerra, che egli passò in Lipsia. Nicolai aveva inaugurato la " Biblioteca delle belle lettere ", da lui fondata, con una " Dissertazione sulla tragedia " che diede occasione a Lessing per una vivace esposizione e difesa delle sue vedute differenti in un vivace scambio di lettere con Nicolai e con Mendelssohn. Ambedue gli editori della Biblioteca avevano frattanto indetto un concorso per la migliore tragedia. In quello stesso tempo Lessing attendeva a varii lavori dramatici. Fra l'altro aveva già cominciato a stampare una traduzione e rielaborazione del teatro di Goldoni. Ma egli stesso è pure " il giovane tragico " di cui annunziava il lento progredire del lavoro nell'autunno del 1757 agli amici di Berlino.

Originariamente aveva avuto la intenzione di scrivere una tragedia " La Roma liberata ". Adesso egli pensava che la sorte di una fanciulla che viene uccisa da un padre, per cui la virtù della figlia vale maggiormente della sua vita, fosse abbastanza terrificante anche senza la caduta di tutto lo stato. Così l'autore di " Miss Sara Sampson " lavorò, mettendo a profitto parecchie licenze del teatro inglese, intorno ad una Virginia borghese, cui trovò pure un nome nuovo. Si chiamò infatti: "*Emilia Galotti* ". Cominciò presto a lavorare intorno la tragedia, finita solo nel 1772.

Lessing non si preoccupò mai di dover terminare un lavoro per una data fissa. Ma eccitò il suo giovane amico e discepolo *Joachim Wilhelm von Brawe*

(nato il 1738 a Weissenfels), un allievo di Schulpforta, a concorrere al premio colla sua tragedia borghese " *Der Freygeist* ". Brawe, morto poco più che ventenne, lasciò oltre il drama scritto in prosa un " Brutus " che si svolge dopo la uccisione di Cesare, in pentapodie giambiche senza rima, nel metro cui doveva appartenere il classico avvenire del drama tedesco. Brawe rappresentò così nelle sue due opere il progresso del drama, quale era vagheggiato da Lessing. I giudici del concorso preferirono però alla tragedia borghese e psicologica in prosa la tragedia classica in alessandrini intitolata " *Codrus* " del franco barone dello impero *Johann Friedrich von Cronegk*, il quale per quanto fosse giovane (nato nel 1731 in Ansbach) non potè più vedere da vivo la sua vittoria. Lo scolaro di Gellert, tale infatti era Cronegk, che aveva composto riviste ebdomadarie morali, poesie didascaliche e le pie filosofiche " *Einsamkeiten* " in sul modello dei " Pensieri notturni " di Young, vinse lo scolaro di Lessing e la tragedia gottschediana-francese tolse di campo la tragedia borghese. Colla tragedia postuma di Cronegk " *Olint und Sophronia* " che riduce in distici alessandrini un episodio d'amore della " Gerusalemme liberata " del Tasso con molta morale e con molta religiosità, ripartendolo in cinque atti, si aperse più tardi il teatro in Amburgo. Ma Lessing derideva il poeta vincitore del concorso così: " Se gli zoppi gareggiano nel correre, colui che di essi arriva primo alla meta, rimane pur sempre uno zoppo ".

Se si tiene presente il ricordo della critica, che Lessing indirizzò nella " Dramaturgia amburghese " collo stesso acume che contro l'" Olindo e Sofronia " di Cronegk anche contro il " Riccardo III " di Weisse, si può conchiudere con sicurezza che gli esordii teatrali fortunati del suo amico di giovinezza Weisse non potevano arrecargli una grande soddisfazione di contro alla mala fortuna di Brawe. Nel primo tempo della sua vita di studente aveva tradotto insieme con *Christian Felix Weisse* (1726-1804) tragedie francesi per guadagnarsi così il libero ingresso alle recite della compagnia Neuber. Weisse si stabilì durevolmente in Lipsia per le ragioni del suo ufficio di agente delle imposte. Per invito di Lessing, assunse egli nel 1759 la direzione della " Biblioteca " fondata da Nicolai, che sotto lui diventò un centro di prudente mediocrità e di servilismo critico. Le " Xenien " dileggiarono gli " alberghi del gusto lipsiense " quale uno spedale di poeti invalidi. Ma Weisse sapeva accontentare e come poeta e come critico la folla degli scrittori e del pubblico. Senza mai fare un passo risoluto in avanti seppe assicurare sempre alle sue numerose composizioni il buon esito con una accorta mescolanza di antico e di nuovo. Egli si riattaccò alla anacreontica con " Lieder " scherzosi ed alla lirica guerresca cogli "*Amazonenlieder*" che non potevano urtare nè Prussiani nè Sassoni. E con pari abilità loda egli nella introduzione delle sue tragedie (" *Beytrag zum Deutschen Theater* " 1759-68) a un tempo il decoro e la osservanza delle regole dei Francesi come le grandi situazioni tragiche, i caratteri e le passioni degli Inglesi. In tale conformità egli tratta il " Riccardo III " rigidamente secondo il modello francese e fa di " Romeo e Giulia " una tragedia borghese, che malgrado il suo *marivaudage* terribilmente prosaico entusiasmò per lungo tempo sulle scene tedesche.

Più meritato fu l'applauso riscosso dalle commedie di Weisse. Colle sue opere comiche fu dal 1765 il più amato ed il più rappresentato degli autori dra-

matici tedeschi prima di Iffland e di Kotzebue. A questo successo del "*Singspiel*" tedesco contribuì certamente l'ottimo *Johann Adam Hiller* (1728-1804) colla sua musica non meno che il poeta, che per di più doveva assai spesso il meglio a modelli inglesi e francesi. Ma Hiller e Weisse lavoravano così bene insieme, come nell'opera fu ed è una rara eccezione. Essi crearono veramente un "*Singspiel*" tedesco, che nella sua leggiadria e nella sua ingenuità riuscì ad appagare per più di due decenni i contemporanei non ancora molto esigenti e meritare una onorevole menzione nella storia del teatro tedesco. Weisse stesso ci si mostra sotto la luce più favorevole ne' suoi "*Lieder für Kinder*" (Canti per bambini) composti per suo uso domestico e nel periodico quadrimestrale "*Der Kinderfreund*" (1775-82) che ad essi si riannoda con il "*Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes*".

Allorchè Weisse assunse la direzione della "Biblioteca delle belle lettere" *Lessing* si era già di nuovo trasferito da Berlino a Lipsia, che gli era venuta in uggia colla partenza di Kleist. Invece dei molti drami incominciati aveva in Lipsia solo condotto a termine la sua "Teoria della favola" che pubblicò nel 1759 insieme con novanta *favole.* Al contrario di Lafontaine e dei favoleggiatori tedeschi egli si attenne alla prosa spogliandone la forma di ogni ornamento. Egli restrinse la favola ad un precetto morale illustrato da una allegoria. Nel periodo di Wolfenbüttel pensò poi ancora ad una storia della favola e intraprese per ciò delle ricerche particolari. Nel 1771 .preparò una raccolta di suoi epigrammi con osservazioni sopra la natura di questo genere poetico, ma si attenne troppo unilateralmente all'epigrammista romano Marziale. Dell'interesse di Lessing per la poesia epigrammatica ci è prova anche il rinnovamento e la scelta degli epigrammi di Logau, che egli intraprese nel 1759 con Ramler.

Nei convegni degli amici berlinesi i giudizii sopra le novità letterarie, di cui davano regolarmente notizia due volte all'anno "i bollettini lipsiensi del mercato", dovevano essere commentati abbastanza vivacemente. Doveva perciò sorgere il desiderio di diffondere più largamente le migliori vedute della nuova critica allo scopo di favorire l'incremento della letteratura. E siccome non v'era nessun organo critico a ciò adatto, se ne creò un nuovo, per il quale fu scelta la forma più libera della comunicazione, la forma epistolare, di cui Lessing e Nicolai si erano già serviti con gran successo in tempo anteriore. Lessing appunto l'aveva dichiarata in altra occasione la forma più comoda di tutte, nè certo la peggiore per fare un libro. Ciò che si perdeva per il difetto di ordine lo si riacquistava colla scioltezza e d'altronde era più facile il metter ordine in un tal dialogo unilaterale, in cui non si lascia parlare l'assente, che non vivacità in una dissertazione didattica. Ma Lessing in questo collocutore e destinatario lontano si imaginava il suo caro Kleist.

La introduzione alle "*Briefe die neueste Literatur betreffend*" (Lettere concernenti la letteratura moderna) che furono pubblicate dal 4 gennaio 1759 fino al 4 luglio 1765 tutti i giovedì dalla libreria Nicolai di Berlino, racconta che le lettere furono indirizzate in realtà ad un ufficiale ferito presso Zorndorf, che aveva pregato gli amici di aiutarlo a colmargli la lacuna, che la guerra gli aveva lasciato nella conoscenza della recentissima letteratura. Così appare anche esteriormente il rapporto di queste lettere berlinesi, che colla loro critica dovevano

allargarsi a tutti i campi dell'attività letteraria, colla grande età della guerra. E non fu punto un mero caso che queste lettere critiche piene di un fresco ardore di battaglia e di una sicurezza superiore uscissero appunto da Berlino durante gli anni della guerra.

Lessing stesso ha redatto solo 54 dei 333 numeri e questi quasi tutti nelle prime sette delle ventitre parti delle " *Literaturbriefe* ". Egli firmava A., E., G., L., O., e assai di frequente Fll. Quando egli ne uscì, Mendelssohn (D., K., M., P., Z.) e Nicolai (S. T.) invocarono la collaborazione del professore Thomas Abbt di Francoforte (B. C.) che rimise di nuovo in movimento la ruota e scrisse quasi un quinto dell'opera. Resewitz, Sulzer e Grillo redassero solo un paio di lettere insignificanti. Sebbene Herder, quando diede nella sua prima opera, nei " Fragmente " del 1767 una appendice alle " Berliner Briefe ", si sentisse essenzialmente attirato dalle commoventi lettere di Abbt, le " Lettere sulla letteratura " debbono la loro importanza storica a Lessing. Gli altri cooperatori eseguirono più o meno i suoi consigli, cercando di lavorare secondo il suo spirito. Per quanti sforzi abbia fatto Mendelssohn, parecchie delle sue critiche, come, ad esempio, quella sopra la " Eloisa " di Rousseau, non mostrano uno sguardo molto sicuro su ciò che vi era di importante in ogni nuova pubblicazione.

Lessing passava terribilmente in esame i traduttori meccanici e non risparmiò quindi anche il suo vecchio minuscolo avversario, il professore Johann Jakob Dusch di Altona, autore delle " Lettere morali " e di poesie didascaliche sul modello di Pope. Lo eccitamento di Lessing a scrivere una storia in lingua tedesca per una più ampia cerchia di persone colte, ricomparve ancora di spesso nelle " *Literaturbriefe* ", ma non doveva essere compiuta che dall'autore del " Don Karlos ". Colla critica di Wieland, che cominciò appunto ad abbandonare le nuvole e rinunziando ai sentimenti serafici a camminare in mezzo agli uomini, accolse Lessing da parte sua un consiglio già dato da Nicolai nella sua antica raccolta di lettere. All'incontro si oppose alla critica di Nicolai nella " Biblioteca delle belle lettere " che mostrava di non intendere affatto la poesia di Klopstock con una calda lode del fine poeta e della sua opera. Non potè Lessing in una lettera posteriore estendere certamente questa lode ai " Lieder " sacri di Klopstock. E appunto Lessing dovette perciò aver presto l'occasione di mettersi risolutamente di fronte nelle " *Literaturbriefe* " ai critici di Kopenhagen. L'amalgama fatto da Cramer della teologia e della filosofia ed ancora più la sua affermazione che senza professare una religione positiva nessuno poteva essere un uomo onorevole fu rigettata da Lessing con giusto sdegno morale. Fu questo un piccolo preludio delle lotte di Wolfenbüttel per la libertà del pensiero.

Nelle " *Literaturbriefe* " Lessing prese ora a difendere per la prima volta *Shakespeare*, che egli non conosceva ancora quando pubblicava le sue due prime riviste dramatiche. Egli si accontentò per allora di pronunziare un giudizio molto sommario, cui solo colla " Dramaturgia Amburghese " avrebbe dovuto far seguire la dimostrazione. Gottsched avrebbe dovuto educare il teatro tedesco, non già su Corneille e Racine, che non rispondono alla maniera di pensare dei tedeschi, ma su Shakespeare, che in sostanza s'avvicina assai di più che non i Francesi ai modelli degli antichi. Per la evoluzione storica, quale pur troppo avvenne, il rimprovero mosso a Gottsched non regge, chè nel 1759 egli diede l'impulso al progresso diventato ora solo possibile e necessario. Lessing cercò di corroborare la sua tesi con un esempio; con la comunicazione di una scena del suo proprio Faust.

Non è cosa punto sicura che Lessing abbia compiuto realmente uno dei suoi abbozzi del Faust di cui si occupò nel 1759 in Berlino e poi di nuovo in Amburgo. Ma già con questi Lessing prende un posto preminente nella lunga storia della letteratura faustiana. Egli per il primo ha riconosciuto nello spregiato spettacolo popolare, quale uscì imbarbarito dalla tragedia di Marlowe, un fondo spirituale e per il primo ebbe l'ardire di guadagnarlo alla letteratura d'arte malgrado ne fosse dissuaso da Mendelssohn. Tutti i poeti faustiani del periodo dello "*Sturm und Drang*", Goethe non meno che il pittore Müller e Klinger, furono indotti ad occuparsi del fecondo tema dallo esempio di Lessing. Ed egli per il primo la ruppe colla sentenza del secolo XVI, che dannava senza speranza di salvezza all'inferno l'arrogante esercizio del pensiero.

Col prologo diabolico derivato da Thomas Dekker incomincia con grande effetto Lessing nella ruina di una chiesa gotica la sua tragedia per aprire poi, dopo la deliberazione del diavolo, il drama nello studio di Faust col monologo d'esordio immobilmente fisso da Marlowe fino a Grabbe. Allo scongiuro di Faust appare un diavolo in forma di Aristotile. Una scena del secondo atto, in cui Faust sceglie di sette spiriti, quale il più agile, quello che è così rapido quanto il passaggio dal bene al male, forma la scena comunicata alle "*Literaturbriefe*". Ma allorachè i diavoli hanno finalmente ragione di innalzare il canto trionfale sul giovane Faust corrotto, sono ammoniti da una voce celeste che un fantasma li ha corbellati, mentre il vero Faust — come l'eroe della commedia fiabesca di Grillparzer "La vita è un sogno" — ha tutto sognato solo per sua guardia. Voi non avete riportato vittoria sulla umanità e sulla scienza; la divinità non ha dato all'uomo il più nobile degli impulsi (il desiderio di sapere) per renderlo eternamente infelice. In questa battuta è tutto Lessing, che avrebbe voluto ottenere per sè dal padre eterno piuttosto l'aspirazione alla verità che non il suo possesso. Ma l'elemento poetico fantastico, che non si può disgiungere da un Faust veramente poetico, ne avrebbe certamente scapitato nella sua concezione dinanzi allo elemento razionalistico.

Il "Faust" di Lessing come la sua collaborazione alle "Literaturbriefe", fu improvvisamente interrotto sebbene egli avesse già invitato Gleim a venire a Berlino da Halberstadt per la rappresentazione. Lessing non si adattò di restare seduto al tavolo mentre il fragore della guerra riempiva il mondo e Berlino stessa doveva vedere davanti e dentro le sue mura ora gli Austriaci ed ora i Russi. Egli trovò "che era di nuovo il tempo di vivere più fra gli uomini che fra i libri". Fu assunto in servizio quale segretario del Governo in Breslau dal governatore generale della Slesia, il suo "vecchio onorevole Tauentzien", che gli era stato fatto conoscere dall'inobliabile amico Kleist. Di questo tempo è il ritratto che di Lessing fece il Tischbein, rappresentandolo in costume mezzo militare, mentre libero e fiero rivolge un acuto sguardo verso il mondo (Vedi tavola annessa a pag. 166). Circa duecento lettere d'ufficio scritte da Lessing per ordine di Tauentzien potevano essere aggiunte alla recente edizione del suo epistolario (1907). L'avventurosa vita del soldato nella capitale della Slesia ed il girovagare pel campo di battaglia furono il contrappeso di cui, secondo la caratteristica che Goethe diede di Lessing, abbisognava il suo spirito in continuo travaglio. Gli amici di Berlino, dai quali egli si era allontanato senza togliere commiato, si dolevano che l'acuto Lessing fosse oramai perduto per la scienza.

Ma egli, mentre si profondava in Breslau, nonostante tutte le distrazioni e la passione del giuoco, nello studio di Spinoza, e preparava il " Laokoon „ e la " Minna von Barnhelm „, così scriveva di se stesso, ben consapevole del suo destino: " Io voglio imbozzolarmi per un po' di tempo come un brutto verme per venire poi di nuovo alla luce come una splendida farfalla „.

Mentre Lessing in Breslau dall'ottobre 1760 all'aprile 1765, poteva osservare dal luogo più vicino la lotta per la posizione e l'avvenire della Prussia, un suddito del re di Prussia aveva riconquistato con armi spirituali alla umanità uno smisurato e nobilissimo territorio. Nel 1764 *Johann Joachim Winckelmann* pubblicava la sua " *Geschichte der Kunst des Altertums* „ (Storia dell'arte presso gli antichi). In maniera geniale fu qui compiuto il suo disegno accarezzato da lungo tempo " di fornire un'opera, quale non mai ancora fosse comparsa in lingua tedesca sull'arte, per mostrare agli stranieri ciò che possibilmente si ha da fare „. In nessun'altra lingua moderna non si era ancora scritto un'opera consimile. Si erano ben già occupati i Francesi (il conte Caylus, Dubos) con zelo di arte antica. Anche il professore Johann Friedrich Christ in Lipsia (1700-1756), uno dei pochissimi le cui lezioni riuscirono ad incatenare lo studente Lessing, aveva cominciato ad introdurre la spiegazione degli antichi monumenti artistici nello studio filologico e vagheggiava una storia della pittura moderna. Parimenti il direttore della galleria di Dresda, Christian Ludwig Hagedorn, il fratello minore del poeta amburghese, aveva riscosso gran plauso presso gli artisti e gli amici dell'arte colle sue " Considerazioni sopra la pittura „ scritte in tedesco. Ma le riflessioni estetiche e lo scopo immediatamente pratico di ammaestrare gli artisti ne formavano l'unico punto di vista.

Fig. 35. - Johann Joachim Winckelmann. Dal quadro di A. Maron (1767) riprodotto in W. v. Seidlitz, « Historisches Porträtwerk ».

Anche Winckelmann non uscì sostanzialmente da queste vedute col suo primo scritto pubblicato in Dresda, i " *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey- und Bildhauer-Kunst* „ (1755) (Pensieri

sulla imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura). E la sua teoria che esige dall'artista pensante " di mostrarsi poeta e di dipingere figure per mezzo di imagini, cioè allegoricamente " rimase sempre la parte debole della sua dottrina. Appunto contro questa preferenza dell'allegoria e contro la confusione del còmpito del poeta e di quello del pittore indirizza Lessing nel " *Laokoon* " (cfr. pagina 192) l'attacco principale. Ma nel primo scritto di Winckelmann si designa pure l'antica arte greca quale fonte e norma del buon gusto. E già in questi " Pensieri " si trova la famosa dichiarazione, a cui avrebbe dovuto poi informarsi la sua storia dell'arte.

" La caratteristica generale e preminente dei capolavori greci è una nobile semplicità ed una placida grandezza, tanto nella posizione quanto nella espressione. Per quanto la profondità del mare rimanga sempre queta, la superficie può ancora infuriare. Parimenti l'espressione nelle figure dei Greci mostra in tutte le passioni un'anima grande e posata ".

Qui egli viene contraddetto da Lessing. Egli ammette senz'altro il fatto per la scultura. Lo contesta decisamente per le opere poetiche. Il Laocoonte di Virgilio ed il Filottete di Sofocle mostrano esteriormente il loro dolore e gridano, mentre il Laocoonte degli scultori non fa ciò. Ma tralascia di farlo non per mostrare l'anima posata, ma perchè colla riproduzione del dolore esteriore fallisce agli scultori ed ai pittori il loro còmpito: la rappresentazione della bella natura e della bellezza ideale. Perciò il pittore greco Timante, nel sacrificio di Ifigenia, — il quadro adorna il frontispizio dei " Pensieri di Winckelmann ", — fa che Agamennone si veli il volto. Il dolore paterno lo avrebbe contratto in brutto modo. Non è giusto frattanto richiedere ora dal poeta quale bellezza morale del carattere questa bellezza richiesta a ragione dalla statuaria, come finora è avvenuto; poichè ambedue lavorano con diverso materiale. L'artista opera col naturale, cioè con mezzi sensibili per gli occhi, colla pietra, col disegno e col colore nello spazio; le sue figure si succedono l'una all'altra dinanzi al nostro sguardo. La poesia ha solo dei segni arbitrarii, cioè la parola colla quale appunto siamo soliti ad associare una determinata rappresentazione. Quindi " ciò che si chiama da noi una rosa ", dice la Giulia di Shakespeare, " comunque si chiamasse, profumerebbe piacevolmente ". Delle parole l'una distrugge l'altra: esse risuonano e dileguano nel tempo. E così Lessing passa a contestare ed a rigettare il motto invariabilmente ripetuto dai tempi di Simonide ed Orazio: " *Ut pictura poesis* ". Così salda si mantenne l'opinione adottata ancora quale intelligibile di per se stessa da Breitinger e da Winckelmann come dai maestri d'arte di tutti i popoli, che già Opitz aveva scritto ad un pittore suo amico, che lo sapeva anche un bambino " che la tua e la mia arte sono sorelle: noi scriviamo sovra la carta, voi sulla carta e sul cuoio, sul legno, sul metallo; il pennello imita la penna, la penna di bel nuovo il pennello in tutto... È perciò che la vostra nobile pittura è una poesia che tace, e la poesia un quadro parlante ed una imagine che vive ".

Il profondo e perspicace intelletto di un Lessing, avvezzo all'analisi sottile, era necessario per combattere e per distruggere una tale falsa teoria così tenacemente radicata. Laonde, per quanto si può mostrare di contestabile e di errato nel " Laokoon " di Lessing, non si può tuttavia abbattere con nessuna scossa la giustezza o, per usare la parola di Goethe, " la magnificenza dei concetti essenziali e fondamentali, per mezzo dei quali l'ottimo pensatore Lessing ci guidò dalle regioni di una meschina intuizione nei liberi campi del pensiero ".

La impossibilità di separare lo studio degli scritti di Winckelmann da quello del " Laokoon " di Lessing resta così sufficientemente dimostrata. Ma non è punto così semplice il rapporto di ambidue, quale logicamente potrebbe apparire se Lessing stabilisse la natura e l'ufficio delle arti figurative e letterarie solo sovra la base delle vedute a mezzo giuste di Winckelmann. Bene operano ambedue completandosi reciprocamente e rettificandosi insieme (quantunque Winckelmann sia rimasto completamente indifferente allo intervento di Lessing): ma ambedue ebbero fino da principio di mira scopi affatto diversi per vie affatto diverse.

Con discreta precisione noi possiamo, grazie alle intelligenti ricerche di Karl Justi, osservare le fonti ed i rivoletti che sboccarono nella corrente della coltura di Winckelmann. Noi vediamo Winckelmann guadagnarsi con una volontà ferrea, ma tristemente, una posizione nell'attivo mondo artistico, ricco di contraddizioni, della capitale sassone, che certamente non si era mai dato gran pensiero della poesia, ma che pel futuro storico dell'arte del rococò in Germania era la migliore scuola possibile di preparazione. E noi respiriamo con Winckelmann, quando finalmente gli si schiude dinanzi la libertà e la grandezza della vita artistica romana per una fortunata attività, ricca di successi, cui doveva solo porre troppo presto termine il pugnale di un infame assassino l'8 giugno 1768 in Trieste.

Ma come venissero a risplendere nell'anima del povero figliuolo di un calzolaio della misera Marca (nato in Stendal il 9 dicembre 1717) il senso e l'aspirazione alla immortale bellezza greca e la profondissima comprensione, rimane tuttavia il segreto imperscrutabile del genio. Non altrimenti Winckelmann stesso giudicava la bellezza, " quale uno dei più grandi segreti della natura di cui tutti vediamo e tutti sentiamo l'influenza, ma della cui essenza un concetto chiaro ed universale appartiene alle verità impenetrabili ". Nei dolorosi anni che passò insegnando quale vice-direttore in Seehause, come pure nella collaborazione che prestò con soddisfazione punto maggiore alla grande storia tedesca dell'Impero del conte Bünau, gli scrittori greci formarono il mondo di Winckelmann. Appunto in Dresda il pittore Adam Friedrich Oeser, cui presto anche lo studente lipsiense Goethe avrebbe dovuto la sua educazione artistica, in Roma il pittore Raphael Mengs, in cui parve rinato pei contemporanei lo stesso Raffaello, lo erudirono nella tecnica dell'arte ed esercitarono un'influenza decisiva sopra le sue vedute. Anche nel "*Laokoon*" ed ancora nei giudizi artistici di Goethe si possono riconoscere gli stimoli provenienti dagli scritti di Mengs e principalmente dai suoi "*Gedanken über die Schönheit*" (Pensieri sulla bellezza) (1762).

Gli studi greci, che in Germania venivano ancor sempre coltivati in sussidio della teologia, furono per Winckelmann la via attraverso la quale giunse alla illustrazione degli antichi monumenti artistici. Fino dal principio del rinascimento non si era mancato di occuparsi anche di questi con vivo interesse, ma essi servivano piuttosto per la illustrazione degli scrittori che non pel contrario. Nessuno degli eruditi, che prima di Winckelmann si erano occupati delle singole manifestazioni dell'arte antica, aveva pensato di dare una storia dell'arte antica dove si insegnasse " l'incremento, le variazioni e la rovina dell'arte insieme coi differenti stili dei popoli, dei tempi e degli artisti, e ciò fosse chiarito dai superstiti monumenti dell'antichità ". Con questo storico disegno del cômpito e della sua soluzione, per mezzo della osservazione artisticamente entusiasta e tut-

tavia agguerrita dalla filologia delle fonti originarie, cioè dei monumenti stessi, Winckelmann ha indicato pure la via per lo studio storico della poesia. Sia pure che dovesse manifestarsi tra lui ed Herder il contrasto, poichè Winckelmann riponeva nell'arte dei Greci il più alto canone del bello di tutti i tempi e di tutti i popoli per l'imitazione, mentre Herder insegnava che si dovesse vedere la poesia scorrente per cento fonti attraverso i popoli ed i tempi nelle sue caratteristiche particolarità, resta però sempre che collo studio storico del più grande e del più ricco periodo dell'arte nella vita dell'umanità si offerse un esempio fruttuoso per la storia dell'arte e della poesia. Il primo grande disegno del romantico Friedrich Schlegel fu di comporre una storia della poesia greca che si dovesse accompagnare colla storia dell'arte antica di Winckelmann. Così Winckelmann stesso ha esercitato la sua influenza in un'epoca ed in un ambiente destinato nel corso dell'evoluzione ad acquistare l'interesse anche per altre tendenze artistiche di fronte alla unilateralità dell'ideale classico.

La questione degli effetti buoni o cattivi che conseguì dallo stretto riattaccarsi dei classici tedeschi agli antichi si affacciò di già colla introduzione fatta da Klopstock della metrica antica. Con Winckelmann entrò nel bel mezzo di un esame inteso a scrutare le variazioni del giudizio. Si combattè tuttavia di nuovo ai nostri giorni con ardore rinnovato pro e contro le dottrine del fondatore della storia dell'arte. Non c'è fra Klopstock e Winckelmann nessun rapporto immediato. Winckelmann non si fece mandare in Italia la " Messiade ", bensì il suo vecchio innario evangelico. Egli considerava la sua conversione al cattolicesimo compiuta in Dresda come una pura formalità per arrivare alla tanto sospirata dimora in Roma. La sua maniera di pensare fu sempre lontana da ogni convinzione cristiana ed affatto pagana. Ma fra quell'adattamento della metrica antica alla letteratura tedesca e la rivelazione dell'antico mondo dell'arte, che avvenne per mezzo di un tedesco in lingua tedesca, esiste senza dubbio un intimo rapporto spirituale. I Tedeschi assunsero con Winckelmann la direzione degli studii dell'antichità. L'antichità ed un Francese si contraddicono, dichiarò Winckelmann forse più energicamente che con tutta giustizia. Per quanto tempo la letteratura tedesca aveva ricevuto da imitare supposti antichi modelli dalle mani degli Olandesi e dei Francesi!

Colla nomina di Christian Gottlob Heyne alla cattedra di Gottinga (1763) comincia un nuovo periodo nella storia della filologia nelle università tedesche. Alexander von Humboldt, quale discepolo di Heyne, esaltò con entusiasmo eccessivo il suo maestro come l'uomo, cui il secolo XVIII doveva essere maggiormente grato. Ma non solo il premiato elogio di Heyne del Winckelmann mostra quanto il caposcuola di Gottinga dovesse da parte sua allo storico dell'arte, che era venuto a Roma " per aprire un poco gli occhi " a quelli che avrebbero veduto dopo lui la città eterna. Con quanta gratitudine seguì Goethe in Roma le traccie del buon uomo intelligente, che aveva una cognizione da serio tedesco intorno ai fatti fondamentali ed accertati dell'antichità e dell'arte. Nei " Profili " e nel libro " Winckelmann ed il suo secolo " Goethe espose poi di nuovo nel 1805 in unione collo storico dell'arte Heinrich Meyer e con Friedrich August Wolf, il critico filologico di Omero, l'evangelio di Winckelmann sulla bellezza antica, l'unica maestra dell'artista di conserva colla natura, appunto nel momento che gl'ideali

cristiano-medievali avevano conseguito il predominio nell'arte tedesca. Epperò l'arte moderna del secolo XIX si sviluppò solo dopo aver superato l'unilateralità delle due tendenze.

Ma appunto se noi richiediamo all'arte un intimo rapporto colle idee e colle migliori aspirazioni del presente, troveremo soddisfatte queste novissime esigenze nella dottrina e negli ideali di Winckelmann, che divennero famigliari a Goethe per mezzo dell'insegnamento di Oeser. L'aspirazione di quel tempo si rivolse verso una più schietta concezione dell'antichità non colorata dall'ammaliante e variopinta fisima del rococò. Il maggior numero delle opere così sorte ci appaiono sbagliate e prive del senso dell'antichità. Ma nella metrica antica di Klopstock e nell'atteggiamento oraziano di Ramler come negli idillii di Gessner, nelle imitazioni di Ramler dello stile tacitiano come nell' " Alceste " e nell' " Orfeo " di Gluck e pure nella stizzosa satira di Goethe contro la modernizzazione fatta da Wieland della grecità (" Götter, Helden und Wieland ") si scorge un sentimento affine a quello di Winckelmann. Ma a nessuno riuscì così completamente come all'autore della " Storia dell'arte degli antichi ", " anelando coll'anima alla terra dei Greci ", di scoprirla realmente per il primo e di aprirne quindi l'accesso agli altri.

Per una volta l'impulso winckelmanniano verso la bellezza fu espresso anche da Lessing, che poteva ora solo nell'antico trovare il suo appagamento, nello scritto che concludeva i suoi antichi studii d'arte: nello studio pubblicato e rettificato più tardi da Herder " *Wie die Alten den Tod gebildet* " (Come gli antichi figurarono la morte). E colla sua introduzione estetica per l'intelligenza di Omero e di Sofocle, Lessing si può bene mettere col " Laokoon " nel seguito di Winckelmann. Anzi Lessing e Winckelmann si possono mettere l'uno di fianco all'altro, purchè si osservi che per Lessing, il poeta ed il maestro dell'arte poetica, la conoscenza delle arti figurative è solo un mezzo per lo scopo come per Winckelmann i poeti lo sono per la sua illustrazione dei monumenti artistici.

Per colmare una lacuna del " Vocabolario critico " di Bayle, come egli prima aveva lasciato delle aggiunte per il " *Gelehrtenlexicon* " di Jöcherschen, cominciò Lessing ancora durante la sua collaborazione alle " Literaturbriefe " un articolo sopra Sofocle, da cui assai presto nell'abbozzo si sviluppò un intiero libro, che avrebbe dovuto contenere una storia della tragedia attica. Coll'abbandono di Berlino l'opera rimase sospesa. In Breslau Lessing pensò di raccogliere le svariate osservazioni, traccie, scoperte, opinioni che potevano servire all'illustrazione dell'arte antica, ghiribizzi di un " uomo di illimitata curiosità, non inclinato veramente a nessuna scienza ". A poco a poco si raccolsero in un libro queste collettanee della " *Hermäa* ". Dopo il suo ritorno a Berlino, Lessing potè pubblicare nel 1766: " *Laokoon*, o dei confini della pittura e della poesia. Con illustrazioni accessorie sovra diversi punti della storia dell'arte antica. Parte prima " (Vedi la tavola annessa: " Un capitolo del " *Laokoon* " di Lessing).

Lessing era stato mosso ad aggiungere queste illustrazioni sopratutto dalla storia dell'arte di Winckelmann, che gli venne fra le mani tra la elaborazione del 25° e del 26° capitolo. Ma erano queste solo delle digressioni, a cui si abbandonava in margine del suo libro. Lo scopo dell'opera rimase per lui la liberazione dell'arte poetica dai còmpiti che essa non poteva assolvere e a cui veniva costretta dalla sua

lesten müssen, aus welchen das Vorhergehende u. Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige ~~Nachahmung~~ Eigenschaft der Körper nutzen u. muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, u. der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockne Schlußkette wenig Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf ~~[illegible]~~ gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des ~~[illegible]~~ Griechen bestimmen u. erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Werke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

gara coll'arte figurativa. Solo dalla dimostrazione della indipendenza dei mezzi tecnici, coi quali lavorano la poesia e la pittura, e dall'esame della diversità di questi mezzi poteva risultare la luce necessaria. Fu già messo in rilievo in rapporto coi passi decisivi di Winckelmann (pag. 189) come Lessing assegni ad ambedue le arti per mezzo lo spazio ed il tempo e come metta per legge alla sola arte che resta visibile la rappresentazione della bellezza. Lessing non dice ancora il " caratteristico „ còmpito della poesia, anzi egli vorrebbe forse sfuggire a questa esigenza, ma in germe questa esigenza estetica del periodo dello "*Sturm und Drang* „ si trova già in ciò che egli esonera la poesia dal rappresentare caratteri moralmente belli e pure descrizioni (*descriptive poetry*).

Il modo col quale Lessing allega i suoi insegnamenti con una quantità di esempi ben trascritti da Omero, dal " Filottete „ di Sofocle, da Virgilio e, per mostrare l'errore dei moderni, dalle " Alpi „ di Haller per un verso e dall'altro fra continue discussioni con Winckelmann dalla storia dell'arte antica, costituisce il fascino inimitabile dell'opera. Anche nei casi in cui Lessing sbaglia, la maniera colla quale egli passo a passo ci interessa alla ricerca è oltremodo istruttiva. Poichè si tratta appunto di tracciare un sicura linea di confine fra l'arte della parola e le arti figurative, si pensa così solo ai caratteri che le distinguono e non a quelli che le accomunano. È realmente vero che la pittura storica e quella di paesaggio non sono messe nella loro giusta luce da Lessing, che tiene assai più presente lo scultore del pittore. Egli non vuole determinare ciò che ogni singola arte può fare, ma solo dove essa possa e debba mostrare il suo più alto grado. E ciò è appunto a suo parere il bel corpo umano per la statuaria, l'azione per la poesia.

Ma l'azione è in nessun altro genere più che nel drama il contenuto della poesia. E come la ricerca sulla tragedia sofoclea costituì verosimilmente il punto di partenza degli studi raccolti nel " Laokoon „, così la seconda e la terza parte del " Laokoon „ dovevano occuparsi sovratutto del drama. Allorchè uscirono le dense recensioni di Herder e Garves sul " Laokoon „, Lessing pensava che nessuno ancora si imaginava dove egli veramente volesse riuscire. Alcuni abbozzi e la lettera intorno al suo progetto a Nicolai del 26 maggio 1769 ci forniscono indicazioni in proposito. Alla ricerca intorno alla natura, ai mezzi ed all'ufficio delle singole arti, alle quali appartengono anche la musica e la danza, doveva susseguire la illustrazione di una possibile cooperazione. Questa cooperazione si compiè in maniera perfetta nel drama, che Aristotile aveva già indicato, quale la poesia più alta, anzi l'unica. In esso, mediante la rappresentazione di persone reali e mediante l'azione, i segni arbitrarii della poesia si tramutano in naturali. Uno speciale valore assegna Lessing all'associazione dei segni arbitrarii auditivi della poesia che si susseguono l'uno all'altro con quelli percettibili naturali della musica pur seguentisi l'uno all'altro. Certamente nella presente opera francese ed italiana non si soddisfa a questo ufficio, poichè in essa un'arte si riduce sempre al puro sussidio dell'altra. Noi dobbiamo aspirare ad un'associazione, in cui, come nell'antico drama, " l'una arte s'indirizza dietro l'altra, ed allorchè le loro diverse regole vengono in urto fra loro, l'una cede all'altra per quanto le è possibile „.

Guhrauer e Blümner in particolar modo hanno chiarito nei loro studii sul " Laocoonte „, che queste idee di Lessing per una riforma dell'opera coincidono colla teoria di Riccardo Wagner e colla sua prassi musicale del drama. Anche Wagner nel 1851, dopo avere distinto con una sua ricerca l'essenza della musica e della poesia dramatica nelle due prime parti dell' " *Oper und Drama* „, riesce da ultimo nella terza alla esposizione delle condizioni, per cui la poesia e l'arte dei

suoni possano cooperare armonicamente nel drama dell'avvenire. Si comprende che Riccardo Wagner non poteva avere alcuna conoscenza degli abbozzi del "Laocoonte", pubblicato solo nel 1869. Può invece sorprendere che paia essere rimasto affatto ignoto a Lessing, che una tale opera, quale egli desiderava rifuggendo dalle ariette italiane e dai recitativi francesi, già fino dal 2 ottobre 1762 fosse apparsa nell' "*Orpheus*" di *Christoph Wilibald Gluck* (1714-87) dell'alto Palatinato. E appunto nel 1769 i principii fondamentali, secondo i quali essa era stata creata, furono esposti nella dedica della seconda opera "*Alkestis*" anche teoreticamente dal maestro viennese, che aveva una così schietta serietà tedesca per instaurare un vero drama.

Lessing avrebbe dovuto sapere della straordinaria importanza drammatica dell' "Alceste", poichè Sonnenfels cominciò la sua "Lettera sul teatro viennese" con una lode entusiastica del nuovo, semplice stile, introdotto da Gluck; e nella chiusa della lettera, dove polemizza con Klotz, accenna alla prefazione, in cui il poeta e musico Gluck rende conto dei suoi principii fondamentali. Lessing poteva certamente stimare assai più il giudizio di Nicolai che non quello di Sonnenfels, e Nicolai si trovava da schietto critico berlinese a capo di quei critici e di quei Mentori d'arte, i quali, come si doleva Gluck infervorato dallo sdegno nella dedica del "Paride ed Elena", "in tutti i tempi furono mille volte più dannosi che gl'ignoranti, quella classe sfortunatamente assai numerosa di uomini che si infuriano contro un metodo che, se si radica, minaccia di annientare la loro arroganza".

Nella scelta della materia antica Gluck (un entusiasta ammiratore di Klopstok, le cui odi musicò e di cui voleva portare in sulla scena la "Battaglia di Arminio" colla sua musica) si attenne alla costante tradizione dell'opera, ma la trattazione che domandava per essa ai suoi poeti italiani e francesi si distacca assai fortemente dal contenuto dell'antica opera. Quand'egli aspira al raggiungimento d'una nobile semplicità, noi sentiamo di nuovo dalle sue parole la dottrina di Winckelmann. E non si può quindi a rigore di giustizia negare un posto nella storia della letteratura e della poesia tedesca al musico che "cercò di ricondurre la musica al suo vero ufficio, cioè: quello di servire di sostegno alla poesia, per rinforzare l'espressione dei sentimenti e l'interesse delle situazioni, senza interrompere l'azione od alterarla con inutili ornamenti".

Le lotte che il maestro tedesco ebbe poscia a sostenere prima e dopo la rappresentazione delle sue due "Ifigenie" in Parigi verso il 1770 per la sua trasformazione dell'opera in drama musicale, trovarono il loro riflesso letterario nella letteratura francese, solo assai scarsamente nella tedesca. Rousseau e Diderot parteciparono in favore di Gluck alle polemiche, che si accesero con straordinaria virulenza. Lessing non si occupò di questo tentativo di tradurre in atto le idee sonnecchianti ne' suoi abbozzi del "Laocoonte". Nell'anno della prima rappresentazione parigina della "*Iphigenie in Aulis*" (1774) egli pubblicava di già il primo frammento dell'*Anonimo* di Wolfenbüttel. Ma noi possiamo pur sempre considerare la "*Hamburger Dramaturgie*" quale una specie di compenso per la dottrina del drama, di cui ci rimasero debitrici la seconda e la terza parte del "*Laokoon*".

Era cosa assai naturale che gl'impresari che volevano fondare in Amburgo, in luogo dell'impiego di compagnie comiche vaganti, un teatro stabile, comin-

ciassero dall'assicurarsi la collaborazione di Lessing. Il quale, come egli stesso raccontò con amara ironia in sulla fine della " Dramaturgie ", se ne stava appunto ozioso sul mercato. Federico II non aveva voluto assolutamente averlo per suo bibliotecario, malgrado molte ripetute raccomandazioni. Ma Lessing aveva creato in Germania la tragedia borghese, e la collezione pubblicata in Berlino nel 1767 delle sue commedie recava fra le altre la commedia in cinque atti " *Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück* " (Minna von Barnhelm o la fortuna del soldato).

La commedia era stata composta durante il suo soggiorno di Breslau. Parecchie rimembranze letterarie cooperarono alla elaborazione del tema, poichè Lessing, come egli stesso fece notare, non sentiva in sè la viva fonte " che zampillasse su per forza propria e prorompesse per innata vigoria in getti ricchi, freschi e puri: io devo spremere tutto da me con ordigni e con pompe ". Ma se egli imparò pure dalla critica a togliere discretamente in prestito tesori stranieri, ciò che egli faceva col loro aiuto diventava cosa tutta sua. Non con questo o quel tratto tolto da lavori anteriori, ma attingendo completamente dalla vita del suo tempo, conferì Lessing alla sua " *Minna* ", a questa " vera figlia della guerra dei sette anni ", ed una perfetta fisionomia nazionale nordico-tedesca ed un'originalità non mai ancora raggiunta da nessun dramaturgo tedesco.

Lessing, che in Lipsia aveva parteggiato per il re di Prussia e faceva risaltare nella cerchia degli amici di Berlino la sua nascita sassone, vagheggiò il pensiero di conferire anche colla commedia a mitigare l'astiosa tensione fra i confinanti. La leggiadria e l'amabilità delle Sassoni — non si può trovare frase più appropriata che la classica caratteristica di Goethe — supera la dignità e la rigidità dei Prussiani, diventati orgogliosissimi. Il matrimonio del maggiore Tellheim, pel carattere del quale alcuni tratti sembrano essere derivati da Kleist, con Minna, e di Franziska col sergente Werner, un tipo di sotto-ufficiale riottoso, ma sodo e prode, debbono preludere alla prossima, reale riconciliazione dei due popoli. La tradizionale confidente francese è diventata la Franziska tedesca. Just ricorda magnificamente che in tedesco si mente quando lo richiede la cortesia. La vedova, il cui episodio ci mostra pure un commovente esempio del sentimento cavallerescamente fedele di camerateria di Tellheim, ci ricorda le molte ferite prodotte dalla guerra. Il gran re appare anche nell'azione quale il buono e giusto re, e viene da Lessing celebrato con maggior finezza e misura che non lo sia stato Luigi XIV da Molière nel " Tartufo ". Ma nello stesso tempo sovra la predilezione di Federico pel francesismo, cotanto sdegnato dai poeti tedeschi, ricasca dalla scena del baro Riccaut de la Marlinière un vivo sprazzo di luce satirica. Il francese al servizio tedesco, che guarda con sprezzo " la goffa lingua tedesca ", non è meno vivo dello strisciante oste berlinese, sfacciatamente curioso. La commedia apparve così fedele alla realtà, che il Residente prussiano di Amburgo mise il veto alla rappresentazione e Nicolai rammaricò le frecciate satiriche di Lessing contro la Prussia.

I caratteri ed il colorito del tempo riuscirono meglio al poeta che lo sviluppo dell'azione. Il noioso intrigo dell'anello non si può facilmente capire nella rappresentazione. Ma la naturalezza e la freschezza del dialogo viene in gran soccorso. La commedia tedesca veniva così finalmente in luce. La sostituzione degli antichi nomi francesi, Damon, Valer, Maskarill, Philinte, della commedia sassone, come dei nomi indicanti da certe qualità il carattere, *Waitwell*, *Sittenreich*,

Trueworth, desunti dalle riviste morali, con nomi tedeschi reali, mostra già esteriormente che qui costumi tedeschi risaltano da un grande sfondo reale della pubblica vita nazionale.

Non tutto commuove oggi più nella " Minna " il lettore e lo spettatore con quella spontaneità di vita con cui questa prima commedia veramente tedesca eccitò l'entusiasmo del pubblico di Berlino nella sua prima rappresentazione. Ma freschi e naturali ci appaiono ancora oggi tutti questi caratteri. E se noi sfogliamo il calendario berlinese del 1770, in cui l'eccellente disegnatore realistico *Daniel Chodowiecki* (venuto nel 1743 da Danzica a Berlino) apriva la sua lunga serie di illustrazioni di drami e romanzi contemporanei colle dodici incisioni in rame della "*Minna von Barnhelm* ", anche l'occhio si persuade come Lessing abbia tratto direttamente dalla vita dell'epoca federichiana la sua commedia ricca di sentimento e di umore, di amabilità e di serietà.

Ma il poeta di " Minna " e " Sara ", volgendosi ora al teatro de' suoi giorni, non trovò gran fatto argomento di rallegrarsi. La sua critica non poteva accompagnare una reale arte dramatica, ma servì a ricondurre sulla buona via un'arte brancolante. Così scriveva egli nell'ultimo (104) numero della " Dramaturgia amburghese ", colla quale innalzò un duraturo monumento letterario all'impresa, che aveva disilluso, pur dopo un così buon esperimento, tutte le superbe speranze. Il 25 aprile 1767 si inaugurò in Amburgo il teatro nazionale tedesco, e fino dal novembre 1768 il vecchio Konrad Ackermann, la cui compagnia e i cui allestimenti avevano formato il capitale del tentativo amburghese, ne assunse di nuovo la direzione. " Quale strana idea di voler fondare un teatro nazionale pei tedeschi mentre i tedeschi non sono ancora una nazione! " esclamava Lessing dopo la fallita del teatro di Amburgo, con amara derisione, tenendo un'arringa ai suoi compaesani, giurati imitatori d'ogni cosa straniera, agli ammiratori servili dei Francesi non mai abbastanza esaltati e per amore dei quali i tedeschi rinnegano la loro fisionomia. Il fatto che, malgrado tutto, anche oggi che i tedeschi diventarono finalmente una nazione quell'arringa non ha perduto la sua attualità, lascia sospettare che gli scritti del dramaturgo amburghese siano più citati e lodati che non letti e presi in considerazione.

Lessing aveva già pubblicato fra il 1750 ed il 1755 per due volte dei giornali dramatici. Ma per la sua diretta connessione colla scena il giornale teatrale di Amburgo ricevette per la forma e per il contenuto un'impronta affatto diversa. Certamente Lessing non si occupò di tutte le rappresentazioni ma riannodò sempre le sue note a lavori rappresentati. Egli si scandalizzò da principio della miseria del teatro tedesco, che era solo una copia della tragedia e della commedia francese. Se i capolavori già festeggiati del teatro tedesco, quali l' " *Olint und Sophronia* " di Cronegk ed il " *Richard III* " di Weisse, cadono dinanzi ad una critica penetrante, che cosa sarà della massa delle tragedie tedesco-francesi?

Ma questi modelli francesi non sono poi anche ciò che pretenderebbero di essere. Con alla mano Aristotile inteso nuovamente e più giustamente, Lessing contrasta le pretese dei Francesi di avere proseguito nelle loro tragedie i capolavori greci. Questa critica s'indirizza principalmente contro Pierre Corneille, poichè il creatore del " Cid ", di " Cinna " e di " Polyeucte " non aveva solo fondato colle sue opere la classica tragedia francese, ma nei tre " *Discours sur le poëme dramatique* " (1660) aveva

tentato di indicare la sua concordanza colle regole di Aristotile. E come Aristotile a Corneille, così Shakespeare viene contrapposto a Voltaire dramatico da Lessing. Col paragone dell'apparizione degli spettri nell' "Amleto„ colla "Semiramis„ di Voltaire, della "Zaïre„ dettata dalla galanteria colla nuova tragedia "a cui l'amore stesso ha posto mano„, il "Romeo e Giulia„ shakespeariano, della povera figura dell' "Orosman„ di Voltaire col più completo trattato della triste follia della gelosia, l' "Otello„, Lessing esercita sugli ammirati capolavori tragici delle scene francesi de' suoi tempi la stessa critica demolitrice che aveva usata, stroncando la "Rodogune„ di Pierre Corneille ed il "Conte Essex„ di Thomas Corneille, contro i capolavori dapertutto ammirati del secolo di Luigi XIV.

Lessing non giudicava tuttavia rettamente della tragedia francese se la consideriamo quale un prodotto nazionale del genio popolare francese e di tutta la storia francese. Ma per un tale ponderato giudizio storico non c'era nè tempo nè occasione tra il fervore della lotta per la libertà di sviluppo del teatro tedesco rispetto alla costrizione delle pseudo-regole aristoteliche. Non a torto la "Dramaturgia amburghese„ fu denominata il Rossbach letterario. Ma dopo che la guerra è finita da lungo tempo ed i tedeschi sono rimasti padroni indisturbati in casa propria, più non si addice il ripetere, senza tener conto delle sue particolari circostanze, la sentenza di Lessing, giustificata solo dalla polemica, quale un giudizio storico definitivo. Grillparzer, che giudicava dell' "Orazio„ e del "Cinna„ di Corneille non più mitemente che Lessing della "Cleopatra„ di Corneille e della "Merope„ di Voltaire, chiama Racine un poeta così grande quale fu nessun altro. Lessing stesso apprezzò grandemente la commedia dei Francesi. Egli tratta nella seconda metà della "*Dramaturgie*„ Diderot (1713-1784) colla stessa venerazione che nella prima Aristotile. Egli riconosce ancora con molta gratitudine nella seconda edizione della sua versione del "Figlio naturale„ di Diderot e del "Padre di famiglia„, colle dissertazioni e coi ragionamenti che vi si riferiscono intorno alla poesia dramatica (1781), che l'esempio e la dottrina di Diderot determinarono l'indirizzo del suo gusto, e che se egli stesso ne è soddisfatto lo deve a Diderot.

Lessing aveva presto dovuto abbandonare il disegno originario di guidare non solo l'arte del poeta ma anche quella dell'attore, "perchè, dice acutamente, abbiamo degli attori ma non un'arte dramatica„. La vanità delle attrici gli aveva del pari fatto passare del tutto in sul principio la voglia di questa parte della critica. Ma nella impresa di Amburgo molto si adoperò un attore, dai cui esempi Lessing affermava di poter derivare le regole dell'arte dramatica e che gli parve il più grande interprete anche nelle parti più umili. Era costui *Konrad Ekhof* (1720-78) che gli fu legato anche come uomo di viva amicizia. Schröder, il gran successore di Ekhof, narrò la stupefacente impressione che gli aveva fatto la prima vista di quell'omiciattolo incurvato, di quella meschina anzi ridicola apparizione, ma puranco come questa impressione siasi dileguata dinanzi ad una sconfinata ammirazione, allorchè udì per la prima volta sulla scena quel maestro del dire, che seppe con pari efficacia incarnare l'Edipo di Voltaire ed il Tellheim di Lessing.

Il giovane amburghese era entrato il 1739 a far parte della compagnia Schönemann e da quel tempo si adoperò senza posa per la sua arte. Ekhof aveva sollevato colla sua persona nella stima generale tutta la classe dei comici. Assai presto gli si diede il nome onorifico di "padre dell'arte dramatica tedesca„. In Rostock aveva egli di già fondato quale membro della società Schönemann la

prima Accademia di recitazione, cui Wilhelm Meister e il direttore Serlo pensarono nei loro progetti per innalzare la coltura degli artisti dramatici tedeschi. L'interesse di Ekhof per lo sviluppo della sua arte venne in acconcio alla “ Storia del teatro tedesco „ (Hamburg, 1765) di Johann Friedrich Löwen, il primo tentativo di questo genere, come pure Ekhof influì negli ultimi anni della sua vita quale direttore del “ Hoftheater „ di Gotha sulla fondazione dello importante calendario teatrale (1775-1800) di Heinrich August Ottokar Reichard. Ekhof divise interamente il gusto francese, che in Gotha fu rappresentato ancora per qualche tempo dal fecondo ed applaudito poeta dramatico *Friedrich Wilhelm Gotter* (1746-1797), mentre nel resto della Germania non contava più che pochi seguaci. Gli anni della attività di Ekhof coincidono col predominio delle tragedie in versi alessandrini, sicchè egli temette che potesse derivare la ruina dell'arte dramatica tedesca dai drami shakespeariani, che colle loro frasi energiche impressionavano già per se stessi.

Fig. 36. — Konrad Ekhof. Dal quadro di A. Graff (1774) nel Museo Ducale di Gotha.

Si potrebbe qui facilmente domandare come potessero accordarsi in una tale opinione Ekhof e Lessing, che nella “ Dramaturgia amburghese „ apprezzava Shakespeare e raccomandava con gioia la traduzione che Wieland ne aveva fatta. Ma Lessing non ha mai consigliato la rappresentazione di un drama di Shakespeare e si mostrò poco edificato della imitazione della libera forma shakesperiana nel “ Götz von Berlichingen „. Quando egli affermava essere più facile strappare la sua clava ad Ercole che un verso solo a Shakespeare, voleva egli per tal modo sconsigliare una imitazione troppo servile di Shakespeare. Dobbiamo invece acquistarci dal suo studio una maggiore libertà di movimenti nel drama. Ma Lessing aveva troppa conoscenza ed abitudine delle indefettibili esigenze della scena per scorgere in ogni poema dramatico un lavoro adatto alla recitazione e per favorire di conseguenza una imitazione del drama Shakesperiano.

Nessuno dei varii abbozzi dramatici intorno a cui Lessing lavorò in Amburgo fu condotto a termine, ma la tragedia “ *Emilia Galotti* „ comparsa nel 1772 fu la riprova pratica delle dottrine svolte nella “ *Dramaturgie* „.

Lessing si muove qui più liberamente che ne' suoi drami anteriori in riguardo allo spazio. La scena non si muta soltanto nei confini della città, ma anche fra città e

campagna; epperò anche questa volta l'azione rigidamente serrata si svolge nello spazio di un giorno. Ogni singolo personaggio, tanto nelle grandi parti del principe amante delle arti e spensierato e del servizievole cortigiano Marinelli, come pure nelle minori parti del pittore e del consigliere, del bandito e del compare, vive la sua propria vita. All'opposto dell'usanza francese, l'assassinio avviene sotto i nostri occhi. Nell'azione ed anche nel dialogo in una prosa laconicamente concisa è manifestissima la ricerca della naturalezza. Ma Lessing non si spinge più in là nella imitazione inglese. Nessun cangiamento di scena avviene durante gli atti, anzi il poeta non rifugge da alcuna inverosimiglianza per evitare per gli ultimi tre atti che si svolgono nella solita anticamera ogni mutamento di scena. Di fronte a tutte le libertà delle scene inglesi, che il giovane tragico lipsiense aveva intenzione di applicare quattordici anni prima nella sua Virginia borghese, è questa una limitazione assai considerevole.

Lessing non altrimenti che Schiller più tardi volle conferire al drama tedesco una forma indipendente tanto dal drama francese quanto da quello inglese. Gli amici non gli fecero certamente cosa grata invocandolo dopo l'apparizione dell'" Emilia ": " o Lessing-Shakespeare! ". Ma come aveva creato la prima commedia colla " Minna " così egli creò coll'" Emilia " la prima e più antica tragedia tedesca, rimasta viva fino ai nostri giorni sulle scene tedesche.

Come l'isola di Delo, scriveva Goethe ancora due anni prima della sua morte, l' " Emilia Galotti " emerse dal dilagamento di Gottsched-Gellert-Weisse. Il giovane Goethe non fu molto buono col capolavoro: trovò che tutto vi era pensato. Ed in fatto la riflessa perspicacia artistica del poeta si fa sentire un po' oltre l'intenzione. Tuttavia Goethe significò molto bene il rapporto della giovane sua generazione con quest'opera, indicando nell'" Emilia Galotti ", ancora aperta sul leggìo, l'ultimo libro letto da Werther prima di uccidersi: particolare d'altronde tolto dalla reale storia del suicida Jerusalem. Goethe riconobbe pure assai bene il carattere rivoluzionario del drama, in cui la satira per la prima volta attaccò le egoistiche passioni e gl'intrighi della corte e della nobiltà. Non senza serbarne una durevole impressione aveva Lessing imparato a conoscere da vicino la vita di una piccola corte. Solo dopo le sue osservazioni brunsovichesi ampliò a cinque i tre atti di cui constava in origine il drama colla introduzione della principesca *maîtresse* congedata. Basta solo nominare la contessa Orsina per ricordare l'influenza della tragedia di Lessing su " *Kabale und Liebe* " (Amore e raggiro). Schiller osò di porre la scena nel luogo più prossimo, ma anche Guastalla si poteva trovare nei confini del sacro romano impero.

La semplice creazione della tragedia borghese era di già un segno della ruina dell'*ancien régime.* Nel 1772 apparve " Emilia Galotti "; sei anni più tardi Beaumarchais aveva condotto a termine in Parigi " *La folle journée ou le mariage de Figaro* ". I due lavori hanno solo apparentemente qualche cosa di comune l'uno coll'altro e non pertanto trattano un tema intieramente affine. In ambedue i drami il sovrano vuole far sua la moglie di un suddito. L'immorale avidità di godimento dei dominanti ed i loro attentati alla vita di una famiglia borghese sono colpiti una volta dal pugnale della tragedia ed un'altra dal flagello satirico della commedia. Lo spiritoso francese fa che il rappresentante del " *tiers état* " non immune da difetti morali si difenda felicemente colla sua scaltrezza dal potere, ed i " *couplets* " finali del " Matrimonio di Figaro " insegnano ridendo: " *Les plus forts ont fait la loi — Et Voltaire est immortel — Tout finit par des chansons* ". Napoleone trovò che nella commedia di Beaumarchais era posta in scena la rivoluzione. Il grave poeta tedesco scorse solo il lato tragico nel tema affine. Solo coll'uccisione della figliuola — " un mezzo non

corrispondente ai nostri costumi „, osservava la critica francese — riesce il padre a difendere l'onore della figlia. Odoardo chiude la tragedia colle parole rivolte ai principi colpevoli: " Io vado e li aspetto come giudici — e poi di là li aspetterò dinanzi al giudice di noi tutti! „ All'allegra commedia di Beaumarchais susseguì la rivoluzione francese colla sua tragedia sanguinosa: alla tragedia "Emilia Galotti„ susseguirono le polemiche di Lessing per la redenzione spirituale del suo popolo dalla tutela teologica.

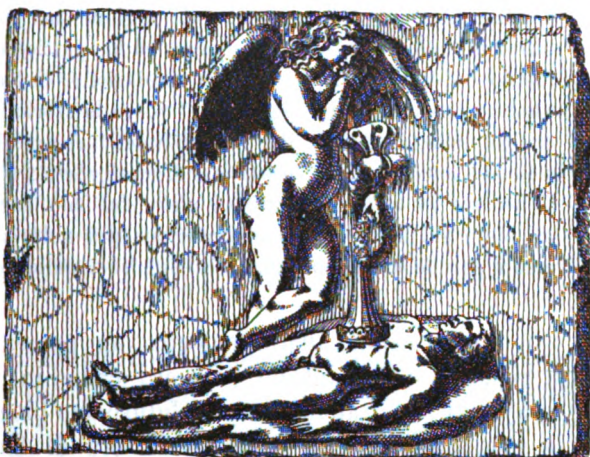
Lessing aveva ancora da sostenere in Amburgo una lotta di altro genere. *Christian Adolf Klotz* (1738-71), un elegante latinista ed un superficiale bello spirito, assunse fino dal 1765 quale professore ordinario di filosofia e di eloquenza in Halle una posizione assai temuta nel mondo della cultura tedesca. Infatti chi non voleva legarsi a lui, veniva attaccato ne' suoi giornali e dalla consorteria a lui devota. Un uomo dabbene e ingenuamente sincero, il rettore della scuola Nikolai di Lipsia, altamente benemerito della filologia greca ed araba, Johann Jakob Reiske, che sperimentò di poi con sua moglie l'ardente amicizia di Lessing, era rimasto esposto a questi attacchi senza soccorso. Per Klotz, come avviene talora per famosi capiscuola e pei loro fidi seguaci, la scienza era per l'appunto un semplice mezzo di rafforzare la propria influenza personale. I dotti ed i poeti tedeschi serravano con tutto ciò il pugno in tasca e si inchinavano devotamente all'influente capoparte, la cui nullità morale si potè scorgere assai presto, come lo dimostrò per la scandalosa vergogna di tanti la raccolta delle " Lettere di dotti tedeschi al signor consigliere segreto Klotz „ (1773).

Poichè Lessing malgrado tutte le lodi che gli erano state profuse si era conservato freddo verso la consorteria di Halle, si rimproverarono anche al suo " Laokoon „ imperdonabili errori. Siccome l'acciabattio dei giovani signori di Halle gli cominciava a diventare insopportabile, tentò egli ancora di fare una letterina sulla letteratura. Nel giugno 1768 pubblicò nel " Corrispondente di Amburgo „ la prima delle sue " *Briefe antiquarischen Inhalts* „ (Lettere di contenuto archeologico), che in seguito crebbero a poco a poco a due volumi. L'oggetto della polemica, le pietre incise degli antichi, non può oggi più destare molto interesse. Ma la polemica stessa ed il modo con cui Lessing la sostenne con pari profondità di erudizione e virtuosità dialettica e letteraria desterà sempre l'interesse di un lettore fornito di sensibilità morale. Poichè era un'azione morale la lotta che Lessing sosteneva da solo contro l'influente consigliere segreto per ricacciarlo da ultimo vittoriosamente nelle trincee del suo latino. Invece della terza parte progettata delle lettere antiquarie apparve poi nel 1769 la ricerca ispirata da Winckelmann " *Wie die Alten den Tod gebildet* „ (Come gli antichi figurarono la morte). Ancora l'inno di Schiller sugli Dei della Grecia celebra la leggiadra e luminosa imagine del genio che abbassa placido e triste la fiaccola, colla quale lo scritto di Lessing e la sua continuazione fatta da Herder hanno bandito lo spaventoso scheletro della rappresentazione cristiana della morte, festeggiando il trionfo del bello.

Lessing aveva pure accettato per la seconda volta un impiego nella primavera del 1770. Era diventato, col grado di consigliere brunsowichese di corte, bibliotecario in Wolfenbüttel. Ed all'infuori di ripetute scappate ad Amburgo e di un grande viaggio, che lo trasse nell'anno 1775 oltre Berlino e Vienna fino a Roma ed a Napoli, non abbandonò più in seguito il paese di Brunswick. Solo

un anno durò la felicità del suo matrimonio con Eva König, la vedova di uno dei suoi amici di Amburgo. Dopo la sua morte (gennaio 1778) potè di nuovo “ seguire il suo cammino sognando „, poichè se gli amici brunsowichesi, principalmente il vecchio “ Beiträger „ di Brema Ebert ed il collaboratore de' suoi “ Contributi bibliotecarii „ Eschenburg, gli rimasero fedeli al fianco, egli fu compreso tutto al più da un'amica di Amburgo, la coraggiosa figliuola dell'autore dei “ *Fragmente* „.

Wie die Alten den Tod gebildet:

. . . . Nullique ea tristis imago!
Statius.

eine Untersuchung
von
Gotthold Ephraim Lessing.

Berlin, 1769.
Bey Christian Friedrich Voß.

Fig. 37. — Frontespizio dell'esemplare della Biblioteca civica di Lipsia.

Nel 1773 Lessing pubblicò il primo volume de' suoi articoli “ *Zur Geschichte und Literatur* „, in cui tentava di rendere utili, tesori ignoti e dimenticati della libreria che gli era stata affidata, con edizioni e commenti. In diversissimi campi scientifici egli si mostrò qui in pari misura un indagatore esperto ed acuto. Aveva egli frattanto provocato il più grande stupore già fin dopo l'assunzione del suo ufficio a cagione della insospettata vastità del suo sapere, allorchè in un ragguaglio sovra un manoscritto nuovamente trovato di Berengario Turonense, uno scolastico francese ed un precursore di Abelardo del secolo XI, dimostrò a proposito della dottrina della eucarestia di possedere la cognizione più precisa della storia della Chiesa nei varii secoli. Il più ragguardevole critico biblico di quel tempo, il famoso Johann August Ernesti di Lipsia, dichiarò Lessing degno del dottorato in teologia per questo scritto. Ma ancora prima del 1780 Lessing era venuto nella più accanita ostilità colla parte illuminata dei teologi, con Semler in Halle, con Less e Walch in Göttingen, non meno che cogli ortodossi.

Nel terzo volume dei “ Beiträge „ immuni da censura egli aveva ripreso le sue “ *Riabilitazioni* „ di uomini diffamati nella storia ecclesiastica con una critica delle calunnie e delle autentiche notizie su Adam Neuser. La riflessione più importante a cui avrebbe dovuto condurre un lettore serio la storia dell'in-

felice parroco di Heidelberg, che in causa della rabbiosa persecuzione dei suoi ortodossi colleghi era stato spinto a Costantinopoli e all'adozione dello islamismo, diede occasione a Lessing di aggiungere all'articolo su Neuser il "*Fragment eines Ungenannten*" (frammento di un anonimo), che pretendeva di aver trovato nella Biblioteca di Wolfenbüttel: "*Von Duldung der Deïsten* (Della tolleranza dovuta ai deisti).

Sebbene il frammento cominci subito colla pretesa di sceverare la pura dottrina dal cristianesimo degenerato che non si può più salvare con artifizii e con frasi, trovò da principio poca considerazione. Nella lunga lotta dell'illuminismo simili pensieri erano già stati esposti e discussi più volte. Solo nel 1777 Lessing pubblicò in continuazione nel quarto "Beitrag" cinque nuovi frammenti col titolo: "*Ein Mehreres aus den Papieren des Ungenannten, die Offenbarung betreffend*" (Diverse cose dalle carte dell'anonimo, concernenti la rivelazione). Questa seconda comunicazione comincia col lamentare la diffamazione della ragione dai pulpiti per combattere poi la possibilità di una rivelazione in genere ed in particolar modo i libri dell'Antico Testamento quali fondamento di una rivelazione. Colla scoperta della contraddizione dei quattro Evangeli nel ragguaglio "Sovra la storia della risurrezione" e con un'acuta critica della credibilità del miracolo della risurrezione finiscono le comunicazioni, cui seguono ancora i "*Gegensätze des Herausgebers*" (Obbiezioni dell'editore). Lessing non si accostò in tutto al punto di vista del suo anonimo, ma naturalmente non è da prendere sul serio la sua affermazione più volte ripetuta che egli pubblichi i frammenti perchè siano confutati dai difensori della religione.

In questo campo affatto teologico non poteva Lessing dichiarare apertamente senza riguardi il suo intimo pensiero come in una questione dramatica. Egli stesso avvertì suo fratello Carlo, il futuro suo biografo, che bisognava distinguere fra la sua opinione reale e ciò che vi era di finto solo per la sicurezza della sua posizione attaccata da tutte le parti. Non si confessa così l'autore dell'opuscolo "*Die Erziehung des Menschengeschlechts*", i cui primi 53 paragrafi incorporò di già nei suoi "*Gegensätze*". Volendo raggiungere il suo intento non doveva scoprire da principio tutte le sue batterie. In tutto il corso della polemica dimostra a sufficienza un grandissimo coraggio esponendo senza riguardi la sua persona. Egli annunzia con piena franchezza i grandi principii gravi di conseguenze. Distingue dalla dogmatica cristiana, come ha fatto di nuovo Chamberlain nella sua ricerca sui "Fondamenti del secolo XIX", il nocciolo morale della dottrina di Gesù e ribatte sempre di bel nuovo sul concetto che il vero cristianesimo consiste nell'agire moralmente e non nella fede e nella servitù della ragione. Egli vuole come il suo Nathan far vedere quanto sia più facile il credere e "il farneticare devotamente che il ben operare".

Solo per un senso di pietà figliale non aveva egli per un decennio manifestato la opinione che si era fatta da tempo, secondochè fin dal 1749 aveva dichiarato per lettera a suo padre: "La religione cristiana non è cosa che si debba accettare dai proprii genitori per obbedienza e per fede", ma è necessario esaminare coi proprii occhi "*quid liquidum sit in causa Christianorum*". E ritenne che fosse suo dovere mostrare anche ai fratelli la via della verità che aveva cercato con tanta passione e che sola a lui pareva la vera. Per riguardo ai

di lui figli non potè nominare l'autore dei "*Fragmente*", che in modo così acuto aveva aguzzato le armi in tutto l'arsenale della "*Aufklärung*", per i fierissimi attacchi. Solo nel 1814 si venne a risapere il suo nome. Ci accadde già di trovare *Hermann Samuel Reimarus* nella cerchia degli amici di Brockes, la cui ortodossia viene fortemente compromessa dal fatto che egli fu uno dei pochi che il filologo e naturalista Reimarus aveva iniziato nel segreto della sua "*Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*" (Apologia degli adoratori di Dio secondo la ragione).

Già nel titolo si trova una contraddizione fra le idee di Reimarus e quelle di Lessing. Reimarus si volge verso l'ortodossia, che esigeva la servitù della ragione sotto l'obbedienza della fede. Con essa, pensa Lessing, la si è oramai finita. Molto più pericoloso trova egli il nuovo (cioè proprio dello illuminismo) contemperarsi di ragione e di fede, con cui si smussano così abilmente tutte le contraddizioni della rivelazione colla ragione, che in questo cristianesimo razionalistico non si sappia più bene nè dove si trovi la ragione nè dove si trovi il cristianesimo. In questo modo la religione diventa cosa triviale e la ragione si addormenta. Lessing ama stabilire anche in questo campo delle precise delimitazioni. Dalla critica filosofica dell'Ernesti e del Semler scaturisce la conclusione indiscutibilmente giusta, ma perciò non meno sfuggita dai teologi della "*Aufklärung*": che noi abbiamo la rivelazione non direttamente da Dio stesso, ma da uomini che si dicono inviati da Dio. Una prova umana di una rivelazione divina. Essa deve perciò essere esaminata secondo tutte le regole colle quali si saggia la verità di una prova umana. "La contraddizione si può sciogliere senza nessun miracolo".

Lessing approfondisce questa critica dei documenti in modo ragguardevole coll'opera intorno a cui lavorava da molti anni e che egli stesso in una lettera a suo fratello del 25 febbraio 1778 dichiarava l'opera più importante e più ricca di pensiero, che avesse mai scritto di tal genere, le sue "*Neue Hypothese über die Evangelisten, als bloss menschliche Geschichtschreiber betrachtet*" (Nuove ipotesi sugli evangelisti, considerati come storici semplicemente umani).

Colla separazione del vangelo di S. Giovanni dagli altri tre e coll'ipotesi di un primitivo evangelo galileiano, Lessing impostò per il primo un problema, che avrebbe dovuto occupare ancora in vario modo gli storici ecclesiastici del secolo XIX. Nell'approfondirsi qui degli attacchi alla "*Aufklärung*" sull'indagine storica delle fonti, si palesa la concezione storica che lo separa dalla "*Aufklärung*" ancora più acutamente che nel principio dei suoi "Gegensätze". "La lettera non è lo spirito e la bibbia non è la religione". Di conseguenza le obbiezioni alla lettera ed alla bibbia non costituiscono prove contro lo spirito e contro la religione. Mentre la "*Aufklärung*" credeva di avere confutato il cristianesimo mostrando le contraddizioni fra rivelazione e ragione, Lessing riconosce perfettamente l'esistenza di questo dissidio, ma ciò che ne prova per lui la intima verità si è il perdurare del cristianesimo nonostante le contraddizioni e l'insostenibilità della dottrina della rivelazione. Anche Lessing non sa certamente ancora tener conto del fattore della formazione del mito, così decisivo per il sorgere di ogni religione secondo le teorie di David Friedrich Strauss, per quanto si tenga lontano dalla folle diffidenza della "*Aufklärung*" che sospettava in ogni ragguaglio di miracolo un inganno premeditato ed una ciurmeria, cercando di spiegare razionalisticamente il miracolo quale un fatto naturale.

I "*Gegensätze*" di Lessing provocarono repliche più accanite che non gli stessi "Fragmente". Il dotto pastore *Johann Melchior Goeze* di Amburg vide nelle tesi di Lessing l'attacco all'unico fondamento dottrinale della nostra santissima religione: la sacra scrittura.

Ancora prima di Goeze, sempre pronto a giudicare con animo di inquisitore, del quale egli fino dal 1772 in occasione della sua polemica con le *Frankfurter gelehrten Anzeigen* diceva che non trovava costui al mondo maggior piacere del battagliare con uno spiacevole accanimento senza necessità sopra questioni di nessun conto, ancora prima del fanatico amburghese, si erano già scagliati contro i frammentisti e contro il suo editore, il direttore Johann Daniel Schumann di Hannover ed il sovraintendente Johann Heinrich Ress in Wolfenbüttel, un vicino di Lessing. Lessing indirizzò contro il primo avversario, sempre e dappertutto decoroso, i due opuscoli in tono conciliativo: "*Ueber den Beweis des Geistes und der Kraft*", cui annesse un dialogo: "*Das Testament Johannis*". Fortuite verità storiche non possono diventar la prova di necessarie verità razionali. Tuttavia noi non abbiamo per prova davanti a noi i miracoli, ma appunto solo ragguagli di miracoli, soggetti alla critica non altrimenti delle relazioni sulle imprese di Alessandro. Non la professione degli articoli di fede cristiana, ma il tradurre in atto l'esortazione cristiana di Giovanni: "Figli, amatevi", è l'unica cosa necessaria.

Solo col "Duplik" contro il vicino si acutizza la polemica. In sul principio del marzo 1778 Lessing assunse col "Parabel" atteggiamento di battaglia contro Goeze. In esecuzione della sua promessa che il signor pastore avrebbe potuto sopraffarlo colle grida ma non cogli scritti, egli fece uscire in una rapida successione gli "*Axiomata*" ed i quattro primi degli "*Anti-Goeze*". Il "grasso, rosso, gentile prelato" aveva già sollevato contro il commediografo Lessing in Amburgo Chiesa e Stato. Allora il prode uomo osò un colpo maestro. Egli pubblicò il più acuto dei frammenti: "Dello scopo di Gesù e dei suoi apostoli". Solo allora la polemica diventò generale. I teologi liberali si avanzarono primi contro Lessing per dimostrare la propria credenza. Essi si erano spaventati perciò che le armi da essi temprate ed affilate venivano adoperate con tale amara serietà dall'editore dei frammentisti. Illuministi ed ortodossi, e fra essi uomini non meno ragguardevoli, si avventarono da tutte le parti su Lessing. Egli stava solo come un leone, accerchiato dalla urlante canea. Ma egli solleva la possente zampa a colpire ed un assalitore casca sempre giù sanguinante, mentre gli altri indietreggiano un po' per la paura. Lessing non ha più potuto condurre a termine la confutazione cominciata in una serie di lettere dei "diversi teologi che s'erano compiaciuti di partecipare in un senso o nell'altro alle sue polemiche teologiche". Tuttavia anche Goeze dovette tacere, allorchè furono compiuti gli "Anti-Goeze" dopo la pubblicazione dell'undicesimo colla "necessaria risposta di Lessing ad una questione punto necessaria del signor pastore Goeze". Un secondo seguito della "Necessaria risposta" (1778) non fu più necessario.

Lessing era entrato in campo colla lucida coscienza dei pericoli personali nonchè della importanza che avrebbe assunto per l'avvenire la questione da lui sollevata. Per lui la storia della umanità era la storia della sua educazione alla libertà spirituale. Pieno di una salda fede in una ulteriore evoluzione, che ci avrebbe dovuto apportare un nuovo vangelo eterno, guardava egli desiosamente l'ultimo foglio dell'elementare libro biblico, che i condiscepoli più deboli ritenevano ancora infantilmente un durevole compendio di tutte le cognizioni. La

riforma del secolo XVI fu per lui nella cerchia del Cristianesimo un primo grande passo sovra questa strada della evoluzione. Il diritto della libera ricerca, che in allora per la prima volta si era esercitato contro la tradizione, doveva venire sperimentato anche più in là. Il decimo “*Anti-Goeze*„ porta in modo significativo in fronte una esortazione chè Lutero aveva indirizzato alle deboli coscienze rifuggenti dalla lotta. Ora bisogna liberarsi dal giogo della lettera come nei giorni di Lutero da quello della tradizione. Lo spirito di Lutero esigeva in modo assoluto “che non si potesse impedire a nessun uomo di procedere a suo beneplacito nella cognizione della verità„. Il voto proverbiale del regale filosofo di Sanssouci che nel suo paese ciascuno potesse essere a suo modo felice risuona qui in una concezione più profonda.

Niente di maggiore si scrisse in prosa tedesca nè prima nè dopo di Lessing delle sue polemiche di teologia. Esse ci riempiono di uguale ammirazione per l'uomo amante della verità ed imperterrito come per il pensatore acuto e ben corazzato nonchè per lo stilista impareggiabile. Un grandissimo intelletto ed un cuore ardentissimo vi fanno causa comune. Anche le famose “*Lettres provinciales*„ del giansenista Pascal contro i Gesuiti e le splendide “*Mémoires*„, in cui lo scaltro Beaumarchais fustiga una giustizia ladresca, la cedono agli scritti polemici di Lessing, al suo sacro zelo ed alla sua collera morale come pure alla sua ricchezza di imagini, di similitudini, di logica epigrammatica ed all'acume dialettico dello stile. Siccome il critico e scrittore Lessing non si poteva confutare con assiomi nè lo si poteva sopraffare cogli scritti, i difensori della religione si appigliarono al mezzo più sicuro e più generoso: essi persuasero il duca a togliere la immunità della censura al suo bibliotecario ed a vietargli di continuare la polemica. Si doveva intentare presso il parlamento di Ratisbona un processo contro il sovvertitore della pace religiosa. Lessing era deciso di rinunziare piuttosto al suo ufficio che non alla libera espressione dei suoi convincimenti, ma innanzi tutto volle provare se non gli fosse stato possibile di predicare dal suo antico pulpito del teatro. Nella notte dal 10 all'11 agosto 1778 gli saltò in capo “il folle ghiribizzo„ di rielaborare uno dei suoi vecchi abbozzi dramatici il “*Nathan der Weise*„ il cui tema aveva già una specie di analogia colle sue presenti polemiche e di giuocare così ai teologi di tutte le religioni rivelate un tiro più brutto di quello che non avesse fatto coi dieci frammenti.

Dalla terza novella della prima giornata del “Decamerone„ del Boccaccio Lessing aveva imparato a conoscere la storia diffusa in molte redazioni del sultano Saladino di Babilonia (Cairo), che avendo bisogno di denaro fe' venire a sè il ricco ebreo Melchisedech per tendergli una trappola colla domanda quale delle tre leggi, la giudaica, la saracena, la cristiana, fosse la vera. L'ebreo si tira d'impaccio colla storia di tre anelli e guadagna l'amicizia del sultano. Con opposto intendimento si era già diffusa nella letteratura tedesca al tempo della riforma una favola di tre fratelli quali rappresentanti delle tre confessioni cristiane, in racconti ed in drami. Quivi Martino (Lutero) appare di fronte a Pietro (il papa) e Johann (Calvino) quale il vero figlio ed erede del padre. I tre fratelli sono anche i protagonisti della satirica fiaba del doglio di Swift. Lessing amplia in modo significante la novella del “Decamerone„ con questa aggiunta che il vero anello abbia il potere di rendere grato a Dio chi lo possiede. Invece nella favola di Lichtwer “Il padre ed i tre figli„ il padre lascia il

prezioso diamante a quel figlio che si provi essere il più nobile. Col rinvio inventato di sana pianta da Lessing della sentenza del primo giudice dinanzi al tribunale di un uomo più saggio, fra mille e mille anni, il poeta filosofo ci fa prova della sua speranza in una progressiva educazione del genere umano.

Già nelle obbiezioni al quarto frammento egli aveva esposto il concetto fondamentale del " Nathan ": " Dio potrebbe voler rendere felici in tutte le religioni gli uomini buoni nella medesima considerazione dei medesimi principii, senza fare perciò a tutti gli uomini la stessa rivelazione di questa considerazione e di questi principii ". Questo convincimento viene pure espresso nelle parole del frate e di Nathan, allorchè il più sempliciotto, " al racconto di quanto coraggio ha un uomo veramente devoto per trionfare del suo cuore ", prorompe nel grido: " Nathan! voi siete un cristiano! Non ci fu mai un cristiano migliore! " e Nathan gli replica: " Benissimo! Poichè ciò che fa di me oggi per voi un cristiano, fa di voi per me un ebreo! " Ci vuole una bella stravaganza partigiana per ridurre alla stregua di un semplice scritto politico a tesi per la emancipazione degli Ebrei questo drama, che vuole rappresentare indipendentemente da ogni religione rivelata sentimenti ed azioni morali.

Il grande poema umano, il vero prodotto della letteratura e delle correnti spirituali del secolo decimottavo germogliò dal terreno della civiltà e della cultura tedesco-cristiana. La elaborazione poetica del drama poteva non a torto suscitare un gran fastidio in Schiller, allorchè egli adattò per la scena il " Nathan ". Lessing medesimo, sebbene augurasse ogni bene al luogo dove " *Nathan der Weise* " avrebbe acquistato per la prima volta diritto di cittadinanza sulla scena (dopo il primo tentativo miseramente riuscito in Berlino si acquistò Weimar il diritto a questa benedizione il 28 novembre 1801), non voleva però che si applicasse a codesto suo " poema dramatico " la rigida regola del drama. La favola dei figli degli stessi genitori è di certo la parte più debole del lavoro, di cui ancora più che nei drami precedenti l'importanza principale risiede nei caratteri. La figura del famoso principe dei Saraceni ritratto dall'antico nemico e maestro Voltaire gli prestò parecchi tratti per il saladino e Goeze involontariamente glie ne offerse alcuni per il patriarca, ma tutti i personaggi sono di schietto stampo lessinghiano, specialmente le figure parallele di Al-Hafis, che doveva originariamente diventar l'eroe di una farsa " *Der Derwisch* ", e del pio e semplice Templare. E se il racconto degli anelli non viene ignorantemente guastato con una recitazione istrionica da chi sostiene la parte del saggio Nathan, si continua a compiere, a pro dello spirito e dell'animo, il voto di Goethe di ricordare al popolo tedesco che esso non viene chiamato in teatro solo per vedere bensì anche per udire e per comprendere.

Lessing non scelse con intenti riformistici per " Nathan il saggio ", invece della prosa di cui si era servito fino allora il giambo non rimato di cinque piedi, come prima di lui Brawe, Klopstock, Wieland, Weisse per parecchi dei loro drami ed egli stesso per alcuni suoi abbozzi. Pure avendo Schiller scritto il suo " Don Karlos " negli stessi versi sotto la influenza del " Nathan " l'esempio del " Nathan " rimase tuttavia senza alcuna efficacia in rapporto alla forma. In modo affatto indipendente dal " Nathan " dovette Goethe in Roma riacquistarsi faticosamente il verso sciolto per il rifacimento della sua " Ifigenia ". Ma a quale incomparabile altezza non raggiunta da nessun altro popolo si innalzò la poesia

didascalica con “ Nathan il saggio „! Quale via di evoluzione spirituale e poetica si era percorsa dalle prime imitazioni del poema didascalico di Pope fino a questo drama!

“ *Nathan der Weise* „, “ il drama a cui la teologia servì da levatrice „ apparve per la fiera di Pasqua del 1779. Il poema dramatico e non meno i “ *Gespräche für Freymäurer* „ (dialoghi pei framassoni) non ci mostrano un illanguidirsi della vigoria spirituale di Lessing. Nei “ Dialoghi „ egli svela una propria riflessione critica sovra lo stato e sovra la società borghese quale aveva già manifestato l'edizione dei “ *Fragmente* „ intorno alle questioni religiose. Nuovi progetti dramatici si accompagnarono colla pubblicazione dei paragrafi sulla “ *Erziehung des Menschengeschlechtes* „ (Educazione dell'umanità) completata solo ora colla notevole ipotesi della trasmigrazione delle anime. Ma la salute di Lessing era scossa già fino dalla morte di sua moglie. Il 15 febbraio 1781 morì durante una visita in Braunschweig. L'odio contro l'editore dei “ *Fragmente* „ era così accanito nei circoli teologici che si seppe raccontare come il diavolo si fosse portato via Lessing. In tal modo la pia gente trasferisce l'antica saga, che si riappiccò attraverso tutti i secoli a tanti che “ assai stoltamente non tennero in guardia la purezza del loro cuore „, al pensatore che per il primo salvò nel suo poema il Faust condannato dal libro popolare luterano. Ma Leisewitz che aveva avuto occasione di conoscerlo intimamente nei suoi ultimi anni di vita scrisse nel suo diario: “ Non lo si ammira abbastanza se si sa solo ciò che egli è diventato; si deve sapere che egli sarebbe potuto diventare tutto ma una vita umana gli era troppo angusta per esplicare tutte le sue doti „.

La raccolta delle lettere e degli scritti di Lessing in parte diretta ed in parte anche curata dal fratello Carlo, cui si aggiunsero la vita di Gotthold Ephraim pure scritta dal fratello e notizie dei suoi scritti postumi, ci rese finalmente possibile di gettare uno sguardo completo sulla dovizia della fantasia creatrice di Lessing e sugli abbozzi e sulle idee che del continuo gli si affollarono nella testa. Ancora più che per qualunque altro classico tedesco le lettere costituiscono per Lessing una parte essenziale della sua opera. Anche se la sua corrispondenza non mostra la inesauribile versatilità che Goethe solo mostrò nell'accostarsi al carattere di ciascuno dei suoi corrispondenti ed anche se gli avviene di parlare in alcune sue lettere giovanili, solo in riguardo della sua sposa, di affari suoi particolari, ciò non toglie che in generale la sua personalità balzi fuori dalle lettere con un grande spicco in tutta la sua vita e con tutta la sua forza di attrazione. Egli si atteggia sempre a maestro, sicchè non si trova mai nella sua corrispondenza come in quella copiosissima di Schiller uno scambio intellettuale di persone che stiano fra loro alla pari. Ma se la frase “ lo stile è l'uomo „ è vera per qualche scrittore, tale è senza dubbio per tutti gli scritti e specialmente per le lettere di Lessing. La regola che il fanciullo dà a sua sorella nella più antica delle lettere che ci furono conservate “ Scrivi come parli e così scriverai bene „ fu sempre seguìta da lui stesso. Del pari che Lessing fu in tutta la sua vita esente da ogni posa e da ogni retorica e immune dalla grettezza erudita dei suoi contemporanei, domina così pure nella sua lingua e nel suo periodo per quanto logicamente costrutto una piena naturalezza. Costringendo il lettore a interessarsi al sottile sviluppo del suo pensiero e conducendolo alla

soluzione di ogni questione col suo aiuto, esercita pur rifuggendo da ogni tono magistrale, una efficacia educatrice sulla originalità e sull'attività mentale de' suoi lettori.

A ragione Federico Schlegel loda la grande tendenza dello spirito filosofico di Lessing sovra tutte le sue singole opere e sovra tutti i suoi impulsi come il suo segno caratteristico ed il suo merito maggiore. Ma pure ognuna delle sue singole imprese fu seguìta da effetti che mal si possono abbracciare tutti con uno sguardo. Egli fondò colla teoria e coll'esempio il drama tedesco, creò un ambiente vitale per tutto lo sviluppo posteriore della letteratura tedesca, tracciò nuove strade alla poesia ed all'arte, rischiarò la natura dell'antico, sovratutto della poesia omerica. Egli spezzò l'oppressione del giogo teologico e riuscì così finalmente a coronare di un lieto successo la "*Aufklärung*" tedesca. Combattè incessantemente in tutti i campi la vanità dell'apparenza e richiese una morale libera da preconcetti confessionali come la inseparabile compagna di ogni attività umana. Così i poeti delle "*Xenien*" stabilirono la grandezza storica della sua opera conforme a verità, inchinandosi nel loro giudizio penale sulla letteratura tedesca del secolo XVIII rispettosamente dinanzi a Lessing-Achilleus ed esprimendo questo loro riconoscimento in modo che suona pure quale un voto per l'ulteriore sviluppo della letteratura: " Prima nella vita noi ti onorammo come uno degli Dei, ora che tu sei morto il tuo spirito impera sovra gli spiriti ".

---

3. Wieland e la sua scuola. Il romanzo. La " Aufklärung " in Austria.

Wieland ed Herder formano il necessario complemento di Klopstock e Lessing. La critica specializzata di Lessing si completa colla comprensione storica di Herder. Alla sublime poesia di Klopstock che poggia verso il cielo forma un attraente contrapposto terreno la pittura beffarda che fa Wieland delle gioie e delle debolezze nonchè della lotta spirituale degli uomini dalla mente ristretta. L'antico contrapposto, rappresentato nel secolo XIII dall'austero cercatore del Gral Wolfram von Eschenbach e dal galante poeta del Tristano di Strassburg nelle loro opere e nella loro concezione del mondo, rivive nella letteratura del secolo XVIII nella natura fondamentalmente diversa dei poeti della Messiade e dell'Oberon. Rafforzatosi assai presto nelle sue convinzioni l'allievo di Schulpforta cominciò la sua via per quella direzione, che continuò di poi a seguire per tutta la sua vita. La evoluzione di Wieland si compie tra le più acute contradizioni e le più sorprendenti mutazioni, fino a che riuscì a trovare la sua propria strada.

Presso la città imperiale sveva di Biberach, nel villaggio di Oberholzheim " succhiò la prima luce " *Christoph Martin Wieland* (vedi tavola annessa a pag. 166) il 5 settembre 1733, quantunque egli a più riprese indichi quale sua patria la stessa Biberach, dove suo padre si stabilì tre anni più tardi in qua-

lità di curato, e la celebrava commosso nell' " Oberon „ quale il luogo dove " io provai il primo dolore, la prima gioia „. Il precoce fanciullo cominciò ad imparare ed a scrivere versi quasi nello stesso tempo. Al pari di Haller e di molti altri ricevette anch'egli la prima decisiva impressione poetica dall' " *Irdisches Vergnügen in Gott* „ di Brockes. Nello istituto diretto con rigido pietismo del convento di Bergen presso Magdeburgo si entusiasmò per Cicerone e per Senofonte e riuscì nel frattempo a procurarsi, nella sua avidità di imparare, libri colà severamente proibiti: il dizionario di Beyles e gli scritti di Voltaire, sicchè il giovanetto quindicenne alla sua uscita si era fatta la cattiva fama di materialista e di ateo. Da un suo parente in Erfurt fu quindi iniziato alla filosofia di Wolff e fece — cosa ancora più importante per il futuro poeta — conoscenza col " Don Quijote „ di Cervantes.

Il giovane sensibile ed entusiasta soggiacque anzitutto completamente allo strapotente influsso della poesia di Klopstock. Durante l'estate del 1750, passato nella casa paterna, arse di un vivissimo amore spirituale per la sua parente Sophie von Gutermann, che doveva diventare più tardi moglie di Laroche. Negli esametri del " cantico in lode dell'amore „ ed in odi imitate da Klopstock celebrò egli con arpa serafica la celeste Dori ed i nobili, infiniti impulsi, che prova solo l'imitatore della divinità e l'amico degli uomini, non il volgo coronato dei conquistatori. Egli contrappose nel suo "*Anti-Ovid* „ (1752) la vera arte d'amare a quello dello incantevole corruttore romano e de' suoi successori, come di fronte alla concezione materialista dello austero Lucrezio espose la dottrina del migliore dei mondi possibile nei distici alessandrini dei suoi sei libri sovra " La natura delle cose „ (1751).

Allorchè Wieland da Tübingen, dove avrebbe dovuto dedicarsi allo studio del diritto, inviò a Bodmer i primi canti di un poema sull'eroe dei Cherusci "*Hermann* „ naturalmente scritto in esametri klopstockiani, costui credette di aver trovato nel giovane poeta svevo un Klopstock nuovo e migliore. Non ostante la terribile disillusione che gli aveva procurato da poco la dimora in Zurigo dell'allegro Klopstock egli vi tornò ad invitare il cantore dell' "*Hermann* „ e dei pii " *Hymnen* „. Dall'ottobre 1752 fino al giugno 1754 Wieland fu ospite nella casa di Bodmer, gareggiando il giovane poeta dell' "Abramo sperimentato „ col vecchio poeta delle Patriarcate " nell'abbozzare molti poemi sacri „. Sui lettori tedeschi non fece di certo alcuna impressione che l'autore del poema didascalico sulla natura delle cose si accingesse a spiegare in un suo proprio libro le bellezze del poema epico su " Noah „. Anzi Nicolai nel 1755 derideva tutta la poesia religiosa di Wieland.

" La musa del signor Bodmer è una matrona attempata, che dimentica il mondo, poichè il mondo l'ha dimenticata, che parla continuamente della mortificazione della carne ed impreca al mondo corrotto ed ai tempi peggiorati. La musa del signor Wieland è una giovane fanciulla che vuole atteggiarsi a pinzocchera e per piacere alla vecchia vedova si vela di un avito cappuccio, che male la si adatta; essa si sforza di assumere una ciera giudiziosa ed accorta, sotto la quale troppo facilmente si manifesta ancora la sua irriflessione giovanile, e sarebbe uno spettacolo strano se questa giovane maestra di pietismo diventasse ancora di nuovo una lieta bellezza di moda „.

In modo ancora più sorprendente di quanto non potesse sospettare il critico berlinese, doveva il mondo assistere a tale spettacolo, quando la pia musa di Wieland appunto un decennio più tardi si mostrò trasformata nei "*Racconti comici*" in un fauno bramoso. Durante il soggiorno di Zurigo, che si protrasse fino alla estate del 1759, Wieland pensava che l'ufficio della poesia fosse quello solo di celebrare Dio, le sue opere e la virtù. La raccolta in tre volumi degli scritti in prosa ed in poesia (1758 e 1768) degli anni vissuti in Svizzera dimostrano quanto poco egli sapesse conservare la sua originalità di fronte alle poesie lodate quali modelli nel cenacolo di Bodmer.

Wieland stesso, in sulla fine del 1758, spiegava di già che solamente il frammento del suo poema epico "Cyrus" corrispondeva ancora alle sue idee sul bello stile. Ma anche questi cinque canti, in cui egli innalzò a tipo ideale di un sovrumano principe ed eroe la figura del primo re persiano, già collocata premeditatamente da Senofonte in fulgidissima luce, mostrano da ogni parte l'imitazione esteriore di Klopstock nella lingua e nel verso. Le "Lettere morali" in rima, come gli esametri delle nove "Lettere di morti ad amici superstiti" sono imitazioni degli scritti della poetessa inglese Elisabeth Singer-Rowe. Come nel 1753 Wieland, così verso lo stesso tempo anche Meta Klopstock nelle sue "Lettere di morti a vivi" imitò le eroidi cristiane (*Friendship in Death*), verbose e povere di concetti, della "cantatrice divina". Del pio poeta inglese ancora più ricco di influssi, di Young, Wieland più tardi pensava, allorchè il tempo del suo entusiasmo per i "Pensieri notturni" era svanito, che fosse specialmente adatto a far girare la testa alla gente ed a guastare il gusto dei giovani scrittori. Nelle "Simpatie" e nei "Sentimenti di un cristiano" (1756-1757) cercò Wieland di superare in pietà ed in commozione il modello di Young.

Tutta questa poesia si risolve in nebbia di incenso ed in sensazioni di tal fatta che bene si attaglia ad esse lo scherno di Lessing che per il soverchio della impressione non si possa più sentire. Il calore sprizzante dal cuore, che solo potrebbe destare il nostro consenso, non è proprio del poeta che rinuncia alla sua spontaneità per conformare i suoi sentimenti a quelli degli altri.

E tanto peggio allorchè egli vuole imporre per regola al mondo le sue impressioni formatesi attraverso la poesia straniera e la sua accesa fantasia, tacciando ogni licenza di empietà.

Era naturale che l'ospite e l'allievo di Bodmer partecipasse alla lotta ancora viva degli svizzeri contro i lipsiensi con una "Dunciade" ed altri simili scritti ironici contro Gottsched. Sembra cosa abbastanza comica che da principio si sia fatto sperare assai benignamente a Lessing, come ad un uomo di buon senso, di volerlo impiegare quale campione per la buona causa dei zurighesi. Ma questo stesso signor Lessing trovò deplorevole che Wieland inviasse al consigliere del supremo concistoro di Berlino Sack i suoi "Sentimenti di un cristiano" con una lettera, in cui sollecitava il clero a perseguitare i licenziosi poeti dell'anacreontica e si denunziava come il loro corifeo il bravo Johann Peter Uz. Il guiderdone per questa folle intolleranza del giovane fanatico toccò a Wieland in piena misura quando un decennio e mezzo più tardi gli "*Haingenossen*" di Gottinga abbruciarono l'"*Idris*" e l'imagine del suo poeta corruttore di costumi. Wieland si ravvide ben presto e fino dal 1758 non volle solo ritrattare apertamente l'attacco contro Uz, bensì anche dichiarare che le fantasticherie di amor

platonico nei suoi proprii " Racconti „, nelle " Simpatie „ e nelle Odi non fossero meno biasimevoli del filtro sensuale degli anacreontici.

Non per mire di propria utilità individuale, come Lessing a torto sospettava, aveva Wieland condannato come immorale il bamboleggiamento dei poeti anacreontici tedeschi. Nell'aria mefitica della Zurigo di allora, dove le rigide disposizioni sui costumi del Senato miravano a soffocare ogni soffio di mondanità, il giovane fanatico si era lasciato sinceramente andare ad una esaltazione così ascetica da perdere per un certo periodo ogni senso della realtà. Verso la fine della dimora di Wieland in Zurigo si rese già visibile con dispiacere di Bodmer e dei suoi amici intimi un cangiamento. L'istruzione che Wieland impartiva fino da quando abbandonò la casa di Bodmer ai figli delle famiglie patrizie di Zurigo lo condusse ad osservare gli uomini. Nella primavera del 1756 strinse amicizia con Johann Georg Zimmermann e nel suo commercio epistolare col giovane medico in Brugg, che era così profondamente avverso ad ogni esaltazione e così pure alla poesia di Klopstock, si fece della critica da una parte e dall'altra. Erano per lo più vecchie dame zurighesi quelle colle quali Wieland strinse un'entusiastica amicizia spirituale, ma nell'una o nell'altra di queste relazioni non poteva alla lunga escludersi che " il trascendentale non potesse assumere volentieri forma sensibile „. I dialoghi in prosa di " Araspes und Panthea „ (1760) la cui morale storia d'amore doveva in origine essere inclusa come nella " Ciropedia „ di Senofonte nel poema eroico " Cyrus „ tradiscono già la coscienza che anche l'amante più virtuoso si senta gravato dal peso terreno, mentre il Wieland più giovane aveva la convinzione che non potesse dire d'amare colui i cui desideri andassero al di là di un bacio sulla mano della donna adorata.

Allorchè Wieland si trasferì nel giugno del 1759 da Zurigo a Berna la fortuna lo favorì talmente che tra quelle belle anime entusiaste, che si dilettavano della sua serafica trascendenza, *Julie von Bondeli* gli dichiarò la sua simpatia. L'amica di Jean-Jacques Rousseau, una donna di sentimento normale e di retta mente, esercitò un benefico influsso su Wieland. Questa sua fida amica bernese, che gli era così superiore d'anima, non avrebbe meritato che quand'egli si trovò dopo alcuni anni in grado di mettere su casa le tradisse indelicatamente la promessa di sposarla.

Wieland fu scelto nel 1760 a direttore della cancelleria di Biberach, sua città natale, in cui il suo trisavolo aveva già coperto la carica di borgomastro e fu confermato nel suo ufficio da Vienna malgrado le rimostranze del partito cattolico. Non troppo pesanti incombevano gli affari d'ufficio della piccola città orgogliosa della sua diretta dipendenza dall'impero sovra il direttore della cancelleria. In un leggiadro e solitario villino, solo colle Muse, coi Fauni e colle Ninfe, evocati per incantesimo dalla sua fantasia, trascorre egli ora i suoi pomeriggi estivi.

> " Qui vedo io i fanciulli bagnarsi e nessuna ninfa: io aspiro la fragranza piacevolmente fresca del fieno; vedo tagliare e preparare il lino; da una parte la lontana corte della chiesa, dove giacciono le ossa dei miei avi, mi ricorda ch'io devo vivere, più che mi sia possibile a lungo e bene; da un'altra parte una forca mezzo nascosta da boschetti mi cava il desiderio che vi possano essere appesi una mezza dozzina di bricconi, che vedo andare attorno altezzosi *tête levée*. Io vedo mulini, villaggi, ville:

una lunga leggiadra valle, che finisce con un villaggio sporgente fra gli alberi e sormontato da un bel campanile bianco come la neve, ed al disopra di esso una fila di monti azzurri, dai quali nei bagliori del crepuscolo splende un antichissimo castelletto. Tutto questo fa una visuale, dinanzi alla quale io dimentico tutto ciò che mi può riuscire spiacevole, e con questo prospetto dinanzi a me siedo ad un piccolo tavolo e scrivo dei versi ".

Questo idillio, la cui eco risuona in più di un racconto di Wieland, si trasmuta in un quadro più movimentato, se noi accompagniamo il segretario municipale di Biberach ne' suoi affari, dove al futuro storico degli "*Abderiten*" si offrono ad ogni piè sospinto schizzi per le sue descrizioni satiriche. Quivi nello esercizio del suo ufficio egli può spingere lo sguardo nei congegni segreti delle azioni umane, facendo un corso pratico di psicologia ed imparando a conoscere la vita reale, che non è dominata da "simpatie" e da pii "sentimenti". Gli intrighi, che si svolgono intorno al suo ufficio, gli insegnano che il *Querlequitsch* di Weise si trova colle sue miserie in qualunque luogo gli uomini si raccolgano in una comunità grande o piccola. Per l'appunto nella piccola città imperiale si può sperimentare non meno che alle corti dei principi la verità della scoperta di Oxenstiern, come sia cioè incredibile con quanta poca sapienza si regga il mondo.

Se Wieland che era stato dapprima così entusiasta guarda d'ora in poi con dileggio e con ironia gli uomini e non si stanca dal mettere in evidenza il lato comico de' suoi eroi, non vi è egli guidato da poetico arbitrio, bensì da esperienza. Egli stesso definisce la sua "flemmatica filosofia" "il tardo frutto di una osservazione fatta per molti anni sugli uomini e sulla loro sconfinata stoltezza". Gli amici ed i mecenati del vicino castello di Warthausen provvidero a che le strette mura della città imperiale non lo segregassero dal gran mondo. Colà riposava da una vita operosa il conte Stadion, ministro di Magonza, ed abitava colà quale suo segretario il suo figlio naturale Frank Laroche, che aveva sposato Sofia, amata in giovinezza da Wieland. In Biberach si sapeva solo dello impiegato cittadino non del poeta Wieland: in Warthausen lo scrittore Wieland trovò invece onorevole accoglienza e vivissimi stimoli tanto dalla biblioteca quanto dagli abitanti del castello. Il conte Stadion possedeva una finissima coltura letteraria: quanta si poteva conseguire nei limiti della letteratura francese. Egli si meravigliò straordinariamente di vedere dai versi del suo ospite che si potesse emulare in agilità ed in grazia biricchina colla lingua tedesca la francese e gareggiare coi racconti del giovane Crébillon in elegante frivolità. Il nobile mecenate aveva in fatto di vita e di letteratura vedute ben diverse da quelle dei membri del cenacolo di Bodmer. Bayle e Voltaire, ai cui frutti proibiti Wieland aveva morso nel convento di Bergen e che poi aveva rinnegato, gli furono raccomandati in Warthausen quali i veri filosofi.

Il consiglio d'uomo superiore ed esperto del mondo del vecchio politico fece su Wieland non minore impressione che un decennio prima i giudizii del professore zurighese. Naturalmente tutta la poesia di Wieland dovette prendere un altro carattere, tostochè mettendosi al lavoro non pensò più ai serii amici svizzeri come al suo pubblico più vicino, al cui plauso aspirava, bensì agli intelligenti ed arguti abitanti di Warthausen. Egli riconosceva che il divario fra lo

spirito ed il tono de' suoi recenti lavori e quelli degli scritti solenni de' suoi anni più giovani avrebbe dovuto urtare una parte considerevole del pubblico, ma pensava pure che non si dovessero rispettare i pregiudizii ma scostarsi da essi come da un bue che porta fieno sulle corna.

Ancora più che non dal plauso del conte e delle famiglie Laroche e Zimmermann si sentì Wieland rafforzato nel trapasso pericoloso per il suo credito letterario dalla coscienza della sua completa sincerità. Era sua intima convinzione che dinanzi al tribunale della ragione le avventure di " *Don Sylvio von Rosalva* ", un maestro della gioventù, non fossero più indegne dei suoi scritti religiosi e pregni di morale del tempo di Zurigo. Il secondo titolo, omesso più tardi, del " Don Sylvio ", " *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei* " (Ulm, 1764), non ci dichiara solo chiaramente la tendenza del primo romanzo di Wieland, ma contiene pure un programma, alla cui effettuazione è destinata una gran parte delle sue ultime opere. In esse si doveva compire, secondo l'intenzione dell'autore, ciò che egli fino dal termine del 1758 aveva scritto a Zimmermann: " Le sottigliezze del fanatismo vanno in fumo, la grossolanità va al fondo e lo schietto ed il vero restano sereni e puri ". La elaborazione di questo ultimo programma non doveva riuscirgli tanto presto.

Il fanatismo religioso ripiegantesi sovra sè stesso del periodo svizzero era svanito, perchè Wieland aveva ora imparato a comprendere umanamente gli uomini. Egli trovò pure il " Don Chisciotte ", a cui il " Don Sylvio " si riattacca immediatamente, un buon specifico contro la febbre spirituale del fanatismo. Ma il fanatismo Wieland l'aveva nel sangue. Goethe, alla cui commemorazione massonica del nobile poeta, fratello ed amico dobbiamo un ottimo ed insuperabile giudizio su Wieland, mise già in rilievo accanto alla sincerità di quella sua natura, colla quale egli manifestava i suoi giudizii in versi ed in prosa, come appunto la pensava di volta in volta, quale il tratto essenziale per la comprensione di Wieland l'aver egli combattuto il fanatismo così appassionatamente e così energicamente non solo perchè in gioventù gli aveva giocato dei tiri cattivi ma perchè continuava a sentirne fortemente l'attrazione per tutta la vita. Bisogna solo considerare l'entusiasmo col quale Wieland tratta nella sua corrispondenza gli amici acquistati di fresco per persuadersi quanto perdurò in lui fortemente in ogni tempo la tendenza a mettere nel posto della realtà il suo entusiasmo facilmente accensibile. Non era in lui innata la moderazione " nei limiti della sfera a noi assegnata ", ma egli dovette sempre volta a volta guadagnare alla sua natura ed alla sua inclinazione il compimento di questa " serena dottrina ". Egli appare nelle sue opere dall'"*Agathon* " in poi il rappresentante della tendenza razionalistica, il vero poeta della "*Aufklärung* ". Ma le sue opere ci destano un particolare interesse se noi riconosciamo come egli nella lotta poetica per la *Aufklärung* contro ogni sorta di fanatismo e di fantasticheria sostiene in pari tempo la lotta contro il nemico che lo minaccia annidato nel suo proprio io. Noi saremo quindi tratti a giudicare con maggior giustizia e con minor severità del fatto che nel primo periodo di Biberach non abbia potuto subito trovare la strada di mezzo. La sensualità per così lungo tempo fortemente domata proruppe, come prima la ebbrezza spirituale, con una eccessiva vivacità. Wieland diventò assai presto un marito ed un padre modello. Ma verso il 1760 anche

l'uomo violò il confine morale di cui non aveva punto fatto caso l'autore dei " Racconti comici „.

Col matrimonio contratto nel 1765 senza amore, solo per riguardi esteriori e accettando una sposa sceltagli dai suoi parenti, Wieland si volse per sempre ad una vita borghesemente ordinata. L'amico di tante dame di bello spirito, l'antico fidanzato di Sophie Laroche e di Giulia Bondeli trovò la felicità a fianco di una donna, che non lesse neppure una volta sola le opere di suo marito.

In modo assai caratteristico il quadro ad olio di Kraus, riprodotto dalla fig. 38, ci presenta l'uomo ed il poeta, in riscontro al famoso quadro di Chodowiecky, che ci mostra l'incisore in atto di lavorare al tavolo famigliare. Wieland siede dinanzi al suo scrittoio, ma circondato dalla moglie e dai figli, che si stringono al suo petto. Dalla parete pende, ricordando il suo drama dallo stesso nome, un quadro raffigurante Ercole al bivio. Il busto di Socrate sul tavolo accenna ai suoi studi filosofici, che avrebbero dovuto dare i loro frutti poetico-scientifici più tardi nell' "Aristippo „, ed il gruppo delle Grazie abbracciate ci ricorda la leggiadra poesia di Wieland. Volentieri ci vorremmo raffigurare nel rilievo appoggiato al Socrate la principessa di Weimar, la cui amicizia abbellì la seconda metà della vita di Wieland.

L'attività accademica dispiegata nella università di Erfurt, dove Wieland si stabilì nella primavera del 1769 quale professore di filosofia, rappresenta solo un breve intermezzo. " *Der goldne Spiegel* „ (Lo specchio d'oro) con cui egli arricchì da parte sua nel 1772 il genere del romanzo politico rimesso di recente in moda da Haller, malgrado le allusioni adulatorie a Giuseppe II fallì al primo scopo di procurare una chiamata a Vienna al suo autore. Ma la reggente di Sassonia-Weimar, la duchessa Anna Amalia, fu indotta dallo " Specchio dei principi ovvero i re di Scheschian „ ad affidare al suo autore l'educazione del suo principe ereditario Carlo Augusto. Non si può stabilire con precisione se spetti proprio a Wieland la lode che gli fu data da Treitschke di aver destato in Carlo Augusto la intelligenza politica. Ma gli articoli coi quali nel suo " Merkur „ seguì intelligentemente la storia del tempo dalla convocazione degli stati generali francesi fino alla fondazione dello impero napoleonico appoggiano il giudizio di Treitschke che Wieland sia stato l'unico dei classici tedeschi, il quale abbia seguìto con vivo interesse le varie fasi della politica giornaliera. Dal settembre 1772 Weimar era diventata la nuova patria di Wieland. L'abbandonò solo dal 1797 al 1803 per una dimora nel podere di Ossmannstedt, il suo Sabino oraziano.

Quivi egli trovò anche, conforme al suo voto, l'ultimo riposo, dopo aver finito il 20 gennaio 1813 in Weimar la sua vita operosissima.

In Biberach, Erfurt e Weimar furono scritte le opere che assegnano a Wieland un posto importante nella storia della coltura e della letteratura tedesca. Se al presente solo l'" *Oberon* „ trova più di un lettore, nel sec. XVIII Wieland colle sue opere poetiche e col suo " Merkur „ avvinse il pubblico, guadagnando alla letteratura tedesca le classi superiori di gusti francesi come già vi aveva guadagnato il conte Stadion. " Tutta la Germania superiore, diceva Goethe ad Eckermann, deve il suo stile a Wieland „. " Essa ha imparato molto da lui e la capacità di esprimersi convenientemente non è la cosa minore „.

Del pari che Wieland si scelse come traduttore i tempi medii (Shakespeare) e l'antichità classica per campo di lavoro, così per le sue proprie composizioni poetiche derivò soggetti e costumi dal mondo greco-romano, dalle fiabe orientali e dalle tradizioni medievali. I romantici citarono per dileggio nell' "*Athenäum* „ i creditori di Wieland, i poeti di tutti i tempi e di tutti i popoli, da cui egli

Fig. 88. — Wieland in seno alla sua famiglia. Da un quadro di E. M. Kraus (1775 circa), nella Biblioteca Granducale di Weimar.

aveva attinto, ad esigere il loro avere dagli attivi del suo fallimento. Ma Wieland, già da giovane, essendosi fino d'allora messa in dubbio la sua originalità, si era così difeso da un tal rimprovero: " Si ode e si legge tanto fino dalla infanzia che si sanno o si crede di sapere molte cose senza che si possa veramente dire donde si sono apprese „. A cominciare dall' "*Agathon* „ egli rese di suo pieno possesso colla sua trattazione i varii soggetti tolti un po' di qua e un po' di là collo stesso diritto per cui Shakespeare fece sue le novelle ed i drami più antichi da lui utilizzati. I predecessori, di cui egli fu veramente debitore, non per qualche dettaglio, ma dell'uno per tutta la maniera di sentire e di esporre, dell'altro per i principii della condotta morale e della sua concezione del mondo, furono Luciano ed il conte di Shaftesbury.

Goethe indica il moralista inglese non quale un predecessore ma quale un più vecchio gemello di Wieland ed a lui perfettamente simile nella maniera di vedere e di sentire e di giudicare. Le due libere e serene concezioni del suo

Aristippo, cioè di fondare la vita sovra una morale affatto indipendente dalla religione, che ci debba assicurare su questa terra una felicità dei sensi e dello spirito, e la proclamazione del buono e del bello associati (*καλοκαγαθία*) quale fine della vita furono trovate da Wieland nel popolare filosofo inglese. Egli desiderava una traduzione completa delle opere di Shaftesbury come egli stesso nella sua "*Lukian-Uebersetzung*" aveva voltato ottimamente in tedesco (1788-89) le opere dello spiritoso ed incredulo derisore di Samosata. Quanto avesse pure Wieland imparato da Luciano per la condotta dei proprii dialoghi lo dimostrò al tempo della rivoluzione francese coi suoi "*Neuen Göttergespräche*" (Nuovi dialoghi degli Dei).

La versione di Luciano precede quella delle epistole e delle satire di Orazio in pentapodie giambiche senza rima. La seguono a partire dal 1796 le traduzioni dei drami di Euripide e di Aristofane destinate al Museo Attico ed al Nuovo Attico e finalmente la versione magistrale delle lettere di Cicerone. Nessuno era più adatto di Wieland a rendere l'urbanità di Cicerone e di Orazio. All'incontro nel suo saggio di traduzione delle "Opere teatrali di Shakespeare", compiuto fra il 1762 ed il 1766, si cimentò con mezzi insufficienti ad un compito che non poteva riuscire ugualmente perfetto per chi non aveva attitudini dramatiche.

E tuttavia questa versione di ventidue drami di Shakespeare, che gli attirò gli attacchi così accaniti della gioventù innamorata di Shakespeare e dei suoi rappresentanti Gerstenberg e Goethe, è appunto uno dei grandi meriti storici di Wieland. A cominciare dai progetti di correzione di Johann Elias Schlegel fino alla versione del "Cesare" di Borck non venne fatto di rendere possibile ai tedeschi un loro proprio giudizio sui drami inglesi apparenti in edizione così incerta. La sorprendente difesa di Lessing dell'antico drama inglese nelle "*Literaturbriefe*" di Berlino potè frattanto destare il desiderio di una cognizione più precisa. Wieland aveva già imparato a conoscere in Zurigo l'uno o l'altro di questi drami, avendo Bodmer nelle sue osservazioni sopra i quadri poetici citato persino un passo del "Sogno di una notte d'estate" dell'inglese Sasper. Ma Wieland ebbe la spinta decisiva ad occuparsi di Shakespeare nè da Bodmer nè da Lessing, bensì da Voltaire, che a torto è diffamato senza più come l'invido denigratore di Shakespeare. Anche Wieland, al pari di Voltaire, non è punto disposto di sacrificare la tragedia classicista alla selvaggia mancanza di ogni regola dell'inglese. Da critico educato alla francese, scrive le "*Note su Shakespeare*", di cui il giovane Goethe diceva che se Wieland fosse stato prudente le avrebbe ricomprate a prezzo di sangue. Nell'ira per il biasimo del loro idolo gli *Stürmer und Dränger* dimenticarono di dovere in parte la conoscenza dei drami di Shakespeare alla traduzione di Wieland. All'incontro, la "*Allgemeine deutsche Bibliothek*" temeva per il buon gusto che i drami irregolari di Shakespeare venissero per mezzo della traduzione tedesca in mano di chiunque, cosicchè Wieland ebbe a raccogliere così a destra come a sinistra, invece della lode meritata, solo dei biasimi. Soltanto Lessing giudicò che Wieland avesse fornito ai tedeschi col suo Shakespeare un libro da non potersi mai raccomandare abbastanza.

Se la traduzione completa dei "Drami di Guglielmo Shakespeare" (1775-77) compiuta da *Johann Joachim Eschenburg* rappresentò un progresso di fronte al lavoro di Wieland, non è men vero che anche Eschenburg si appoggiò alle spalle del suo predecessore. Egli conserva al pari di lui la forma prosastica, da cui Wieland si era solo scostato nel "Sogno della notte di S. Giovanni" a cagione del verso sciolto,

Lettera di Wieland a Karl August Böttiger.

Dall'originale della R. Biblioteca pubblica di Dresda.

Noch immer, l. B. kann ich den Verlust des Lieb-
lings meiner Seele nicht verschmerzen. Was ich an
diesem Engel verlohren habe ist unersetzlich; desto theu-
rer ist mir nun was ich noch habe, und was mir gleich uner-
setzlich wären. — Wer hätte vor 5 Wochen einen
solchen Ausgang ahnen können? — σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωποι —
— leider! leider!
Darf ich Sie, liebster Freund an das Wort erinnern,
das Ihnen am vorletzten Sonntag wegen eines Denkmahls
auf das Grab der liebenswürdigen Unglücklichen entfiel?
Haben Sie die Güte mir Ihre Gedanken mitzutheilen.
Ich bedarf Ihres Beystandes; denn noch ist es mir nicht
möglich meine Aufmerksamkeit länger als einzelne Augen-
blicke auf diesen allzutraurig Gegenstand zu fixieren.
Der Platz, wo die Hülle der schönsten weiblichen Seele die je-
mahls auf Erden erschien, verborgen liegt, soll soviel möglich
abgesondert, geheiligt und dem stillen süßen Schmerz
der Erinnerung, aber auch zugleich dem herzerhebenden Vorge-
fühl der bessern Zukunft gewidmet werden. Was die Natur
in unserm rauhen u. unbeständig Klima nur immer zu diesem
Zweck vermag, soll dazu aufgeboten werden. Es sollte,
wenn ich meine Idee ausführen könnte, das heimlichste, aber
das anziehendste Plätzchen meines Gartens werden — Wollte

Gott ich dächt' es so anmuthig machen, daß es Ihren Geist selbst anlocken könnte, es in Feierstunden der untergehenden Sonne oder stillheitern Mondnächten zu besuchen und seine liebliche Gegenwart durch ein sanftes Säuseln unter den Silberpappeln zu offenbaren. —

Ich lege einige, ich weiß nicht von wem, mir zugeschickte Sonnette bey, welche etwa zu Ausfüllung einer Lücke im Merkur dienen könnten.

Sobald auch die herbstliche Hora wieder freundlich anblicken wird, hoffe ich zur Herzogin nach Tiefurt zurück, wo ich vielleicht das Vergnügen habe Sie zu sehen.

Leben Sie wohl. J. d. J.

W.

Oßmannst. den 3t Octob. 1800.

che venne poi ad avere finalmente il predominio nella classica traduzione di Shakespeare (1797-1801) di *August Wilhelm Schlegel*, fedele alla forma originale. Ma sulle scene tedesche il testo di Wieland, che non servì solo di base al rifacimento dell' " Amleto „ di Wilhelm Meister, ma nella maggior parte dei casi agli allestimenti teatrali dei drami di Shakespeare, cedette solo lentamente alla redazione Schlegel-Baudissin.

Wieland stesso deve probabilmente essere stato indotto al suo primo tentativo di traduzione dai bisogni della scena, allorchè diresse in Biberach il teatro evangelico degli operai. Egli aveva già fatto in Svizzera le sue prime prove con due proprii drami, con una tragedia di martiri " *Lady Johanna Grey* o il trionfo della religione „ e " *Clementina von Porretta* „, un rifacimento del romanzo di Richardson " Sir Charles Grandison „. Tentò quindi in Weimar, di conserva col musico Anton Schweizer, di innalzare il " *Singspiel* „ a tragica dignità. Nelle " Lettere sopra il melodrama tedesco „, che, in connessione alle riforme di Gluck, meritano una considerazione più seria di quella che concesse loro l'insolente farsa di Goethe " *Götter, Helden und Wieland* „, quali un anello nella lunga serie di tentativi dei poeti tedeschi di trasformare l'opera in drama musicale, egli si espresse sovra le intenzioni e l'esito del suo "*Alkeste* „ (1773). Wieland mancava però di ogni disposizione dramatica per potere esercitare coll' "*Alkeste* „ composta in Weimar, o colla " *Rosamund* „ rappresentata cinque anni più tardi in Mannheim una influenza sopra l'ulteriore sviluppo del teatro nazionale.

All'incontro il moderno *romanzo* tedesco origina effettivamente da Wieland. Lessing salutò nell'articolo 69 della " Dramaturgia di Amburgo „ l' "*Agathon* „ di Wieland come il primo ed unico romanzo tedesco di gusto classico e composto per gente che pensi. L' "Agathon „ veniva inoltre raccomandato da Haller come il romanzo più geniale che i tedeschi potessero indicare. Anche Johann Georg Rist vantava con gratitudine nelle ricordanze della sua vita quel libro che gli aveva dischiuso nel 1797 quando egli era studente di Jena " un nuovo mondo pieno di serene visioni ideali „. La greve zavorra filosofica, che non lascia più oggi galleggiare la barchetta dei romanzi di Wieland, diede loro una particolare attrattiva per i lettori del secolo XVIII, che riattaccavano il più vivo interesse alla piacevole trattazione popolare di questioni concernenti la filosofia morale e la dottrina dei sentimenti.

I lettori di spirito moderno si lasciano spaventare dal travestimento greco dei romanzi di Wieland, mentre gli amici del moderno romanzo storico si ritrovano a disagio in quella miscela intenzionale, nella quale Wieland intreccia ingegnosamente condizioni ed opinioni del secolo XVIII, confessioni e ricordi personali con tratti della vita antica. Il romanzo greco coi suoi naufragi, coi suoi pirati e colla schiavitù forniva l'apparato esteriore per i romanzi di Wieland del tutto privi di azione. Fielding e Sterne fornirono il modello per l'impiego umoristico di dettagli tolti dalla realtà. Il traduttore di Luciano, che si era invaghito a scuola di Senofonte, aveva domestichezza colle fonti antiche come nessun altro dei classici tedeschi. Se oggi la grecità dell' " Agathon „ e del " Musarion „ ci pare fortemente colorita alla francese, non tale fu il sentimento dei contemporanei di Winckelmann. Ancora in " *Dichtung und Wahrheit* „ vanta Goethe l'impressione, che fece sopra di lui l'incantevole " Musarion „:

" Io vi credetti rivedere l'antichità vivente e rinnovata „. E Wieland stesso dice ripetutamente nelle sue " Grazie „ di aver mutuato da Winckelmann i colori per i suoi quadri. L' " Agathon „ di Wieland ed ancora più il suo " Aristippo „ debbono essere messi accanto al famoso " Voyage du jeune Anacharsis en Grèce „ (1788). Al pari di questo incontrarono una simpatia grandissima nei lettori.

Dei suoi romanzi Wieland ne fa svolgere uno solo, il " Don Silvio „, nella terra della poesia romantica. Il giovane spagnuolo si entusiasma delle fate come Don Chisciotte delle avventure dei cavalieri erranti, e se ne parte col suo assennato compagno per vedere meraviglie. Egli però impara a conoscere la realtà. La fiaba licenziosamente frivola del principe Biribinker serve perfettamente ancora a mettere in ridicolo la esaltazione giovanile e l'amore del sogno. Nella descrizione burlesco-satirica è sovratutto riconoscibile la stretta connessione con varii modelli.

Solo nella "*Geschichte des Agathon*„ (Storia di Agatone; Zurigo, 1766), che appare grandemente rimaneggiata ed ampliata nella redazione definitiva dell' "*Agathon*„ (Lipsia, 1773), Wieland ci sta dinanzi nella completa e perfetta originalità della sua maniera.

Come il " Wilhelm Meister „ di Goethe, che molto imparò dall' " Agathon „, quest'opera appartiene alla serie dei romanzi pedagogici. L'educazione del giovane inesperto che entra ingenuo nel mondo si compie nel corso degli avvenimenti, che acquistano importanza dalla loro impressione sull'anima dell'eroe. Anzi le rimanenti persone del romanzo servono sopratutto quale mezzo per dare un impulso allo sviluppo spirituale dell'eroe o ad ammaestrarlo coi loro colloquii. Il poeta degli anni di tirocinio di " Agathon „ e di " Peregrinus „ non seppe ancora, come quello del " Tirocinio di Wilhelm Meister „, farci vivere dinanzi agli occhi da ciascun personaggio la sua propria vita e destare il nostro interesse. La parte autobiografica invece e l'utilizzazione di modelli reali si palesa nell' " Agathon „ non meno che nel romanzo di Goethe. Wieland dichiara di non voler spacciare nessuna fantasticheria per verità, ma di avere scelto, come Lessing nel suo " Giovane letterato „, a suo eroe colui che aveva avuto occasione di conoscere più da vicino. Agathon e la maggior parte degli altri personaggi sono tolti dal vero e gli avvenimenti che vi si svolgono sono altrettanto storici dei nove libri di Erodoto. Con ciò il trasferimento dell'azione nell'antichità vien dichiarato dal poeta medesimo un travestimento esteriore, ma viene pure da lui nel tempo stesso posto in rilievo il serio intento educativo del racconto. " Che cosa possano la virtù e la saggezza „ suona il motto del romanzo tolto da Orazio. Agathon, allevato in Delfi, sfugge ai raggiri dei sacerdoti ed ai tentativi di seduzione della ipocrita Pizia. Nonostante i suoi successi di oratore e di generale, egli sconta colla perdita de' suoi averi e coll'esilio la fatica di indirizzare gli Ateniesi ad una politica retta e saggia. Catturato da pirati, viene comperato sul mercato degli schiavi di Smirne dall'allegro e vecchio sofista Ippia. Ne' suoi discorsi col platonico Agathon, Ippia svolge le dottrine del materialismo francese (Helvetius). Ma il fanatico di Platone non si arrende alla prudenza del sofista, bensì alle seduzioni della bella etera Danae.

Se si vuole apprezzare i progressi di Wieland nell'arte di crear tipi e figure se ne può cogliere una bellissima occasione dal confronto delle due etere, quali ci si mostrano nella " segreta storia di Danae „, nell' " Agathon „ e nelle lettere di Laïs nell' " Aristippo „. Per Laïs deve aver servito a Wieland di modello in particolar modo la nipote, che gli stava vicino, della Laroche, sua amica di gio-

vinezza, per la cui morte precoce avvenuta nel suo podere di Ossmannstedt, dove fu anche sepolta, egli si duole nella lettera qui unita a Karl August Böttiger. " Agathon „ e " Aristipp „ cominciano e chiudono la serie dei romanzi ellenici di Wieland. Ambedue hanno per sfondo lo stesso periodo di civiltà greca e trasmutano la scena vicendevolmente dalla Grecia nell'Asia minore ed in Sicilia: l' "Aristipp „ per giunta nella colonia greca di Cirene sulla costa nordica dell'Africa.

Noi incontriamo già nell' " Agathon „ Aristipp quale un discepolo eminente in Siracusa, dove Platone da poco aveva cercato con poca fortuna di convertire Dionigi alla sobrietà ed alla repubblica aristocratica. Dopo il cattivo successo di Platone arriva alla corte del giovane tiranno Agathon, la cui virtù si sottrasse finalmente colla fuga alle seduzioni di Danae. Le esperienze fatte in Atene del favore popolare e della democrazia lo hanno reso fautore della signoria di un solo, e quale favorito di Dionisio egli pensa alla prosperità della Sicilia, fino a che una nuova amante del tiranno non rovina il potente ministro. In Taranto ritrova in Psiche, la giovinetta amata in Delfo da giovane, sua sorella, e in Danae la sua amica, ma nel pitagorico Archita il prototipo del vero saggio, che sa governare la cittadinanza, riconoscere ed apprezzare la realtà terrena senza fantasticherie platoniche, e con tutto ciò preservare la sua indipendenza spirituale dalle cose di questo mondo.

Non ogni fanatico come Agathon troverà più di una volta l'ambiente desiderato per mettere alla prova le sue forze e non tutti riusciranno a salvare dal naufragio delle proprie fantasie giovanili una concezione del mondo così sanamente equilibrata. Incomprensibile apparirà nella storia la figura di qualche fanatico, che forse era molto migliore della sua fama. Così Luciano giudica assai duramente il cinico Peregrino Proteo, che dopo una vita agitata si abbruciò spontaneamente sovra una catasta di legna nei giuochi olimpici del 165 d. C., come un ridicolo, bizzarro originale ed un pazzo vanitoso. Wieland si trovò spinto da questa morte spontaneamente scelta e dai ragguagli di Luciano ad esporre in modo psicologicamente intelligibile e scusabile le contradizioni della vita di questo fanatico colla sua: " Storia segreta di Peregrinus Proteus „ (1788). Egli non avrebbe pertanto scritto il " Peregrino „, come confessò alcuni anni più tardi a suo cognato, " se i duri giudizi che su lui udii pronunciare da persone assai intelligenti, che credevano di conoscere Lavater con precisione, non mi avessero messo in pensiero di cercare come potesse filosoficamente essere possibile, che un uomo, ritenuto da Luciano per malvagio, birba e pazzo, potesse essere nulladimeno un uomo bravo ed amabile „. Tale ci presenta Wieland l'antico filosofo bizzarro.

Peregrinus condanna collo stesso fanatismo di Agathon la sensualità tentando redimersi dal suo fango. Egli si accosta ad una nuova setta giudaica, ai cristiani, ed acquista fra loro gran credito. Ma allorchè egli è sul punto di soffrire il martirio per la sua fede cristiana, la sensualità repressa si manifesta di bel nuovo. I cristiani lo urtano ed egli si allontana da loro. Egli sperimenta l'uno dopo l'altro tutti i sistemi filosofici e tutte le dottrine segrete, ma in nessuna parte si acqueta. Ogni setta da cui egli finisce col dividersi, gli dice naturalmente dietro tutte le infamie possibili. Ma in lui cresce il disprezzo cinico del mondo e la indifferenza fino alla risoluzione di darsi spontaneamente la morte col buttarsi nelle fiamme.

Wieland aveva già esposto assai prima (1770) in alcuni dialoghi la dottrina del maestro che maggiormente garbò da ultimo a Peregrino, il disprezzo del mondo del Socrate furioso, cioè di "Diogene Sinopeo". La storia di Peregrino ed il dileggio degli Dei di Luciano lo poterono indirizzare allo studio della lotta fra il paganesimo morente ed il cristianesimo che si avanzava vittorioso. E appunto sovra tal questione si intrattenne il 6 ottobre 1808 l'imperatore Napoleone I col "famoso autore dell'Agathon e dell'Oberon" invitato ad un colloquio. Napoleone pensava che la diffusione ed il rapido sviluppo del cristianesimo fossero una meravigliosa reazione dello spirito greco contro il romano. La Grecia vinta dalla forza bruta riconquistava la signoria spirituale, impadronendosi e coltivando il seme benefico, che il cielo aveva piantato al di là del mare per la felicità degli uomini. Come ci racconta il ragguaglio di questo strano colloquio, Wieland fu senza dubbio colpito dalla grandiosa concezione del potente monarca. Frattanto Napoleone non avrebbe forse parlato così con Wieland se avesse avuto notizia oltre che dell' "Agathon" e dell' "Oberon" anche dell' "Agathodämon" (1796).

Infatti nell' "Agathodämon" il vecchio eroe, il neopitagorico Apollonius di Tyana, racconta al suo visitatore come egli nella sua prima giovinezza avesse concepito la risoluzione di far rivivere la declinante fede negli Dei e di aver combattuto un certo periodo di tempo per gli Olimpici contro il cristianesimo che si andava saldamente radicando intorno a lui. Egli stesso un santo, un filosofo ed un mago operatore di miracoli, si era proposto seriamente di risollevare l'umanità decaduta, ma non sdegnava per la sua pia missione anche la saggezza terrena. Gli pare che il cristianesimo apporti quell'unione e quel rinnovamento dell'umanità, che non gli erano riusciti. Ma egli prevede la degenerazione della novella dottrina. Ed in una maligna cognizione di tutte le colpe, che si sarebbero commesse in nome della confessione cristiana dai secoli avvenire, Wieland fa annunziare al suo "Agathodämon" la preventiva ruina del cristianesimo.

È uno sguardo alla storia del mondo, non così profondo come l'avrebbe dato Herder nè così acuto come l'avrebbe rivolto Lessing. Ma lo spirito libero e finemente educato di Wieland, che sornuotando su tutti i dettagli vede chiaramente quanto ci sia di costante nella natura dell'uomo, avviva le miti e serie osservazioni del vecchio rifugiatosi dopo una lunga vita operosa nella solitudine dei morti. Come questo Agathodämon all'ospite che lo interrogava, tale appariva Wieland ottantenne pochi giorni prima della sua morte a Charlotte von Schiller che si era recata a visitarlo. "Egli fu così sereno, spiritoso ed affabile, come potrebbe solo esserlo un giovane, e ci narrò molte cose. Non si dà al presente se non di rado alcuno che sia così versato in tutte le scienze. Si poteva rivolgergli qualsivoglia domanda ed egli era sempre in grado d'istruire".

L'ammaestramento fu per Wieland la cosa principale nei suoi romanzi come il diletto nelle sue rime. Ma come dovevano essere infervorati quei lettori che accoglievano con entusiasmo per romanzi dilettevoli opere come l' "Agathon", l' "Agathodämon", e l' "Aristipp"! Pertanto i quattro volumi composti in forma epistolare dello "*Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*" (Aristippo e qualcuno dei suoi contemporanei) (Leipzig, 1800-1802) contengono solo il necessario di ciò che si potrebbe chiamare l'azione di un romanzo.

Le notizie sovra la relazione di Laïs con un satrapo persiano e la rovina della più bella di tutte le etere per causa di un indegno amante sono, al pari del destino personale di Aristippo, solo il canovaccio del grande ordito. Lo sviluppo delle scuole socratiche forma il vero contenuto del romanzo. Originando da un solo filosofo, della cui dottrina ciascuna di esse crede di essere la sola autentica erede, seguono vie opposte, come del pari le sètte rappresentanti la dottrina di Cristo — (il paragone è proprio della cerchia dei pensieri di Wieland) — fondarono le più diverse teorie sulle parole di un solo maestro. La critica penetrante di Aristippo dei singoli capolavori di Platone dimostra che Wieland aveva occupato non senza una intrinseca autorità per un certo periodo di tempo la cattedra accademica di filosofia in Erfurt. Quale il vero socratico e il rappresentante nel medesimo tempo della concezione della vita propria di Wieland ci appare qui Aristippo, che in contrapposto a Platone poggia sul terreno saldo della realtà, nè spregia l'incanto della esistenza come Diogene, nè in tutte le gioie concede ai sensi la sovranità assoluta. Così la filosofia di Aristippo corrisponde meglio di ogni altra, secondo l'opinione di Wieland, allo spirito greco, che manifesta la sua meravigliosa forza impulsiva tanto nell'arte, nella filosofia e nella poesia quanto nella creazione delle svariatissime costituzioni politiche.

Il Wieland ci abbozza con buona informazione un quadro del mondo greco nel tempo della sua maggior fioritura artistica ed intellettuale nell' "Aristipp „. Le minori storie d'amore che gli fecero poi seguito (1804-5) del comico ateniese Menandro colla fioraia Glicera e del filosofo cinico Crate colla spregiudicata Hipparchia ci appaiono dei quadretti di genere, accuratamente disegnati. All'incontro ci appare intieramente posticcia la veste greca che egli adattò alle sue riflessioni sulla stoltezza contemporanea nella " molto verosimile storia degli Abderiti „ pubblicata per la prima volta nel 1774 nel " Merkur „ e sette anni dopo in un libro, arricchendola delle osservazioni raccolte nel suo viaggio a Mannheim.

La piccola città tracia di Abdera godette nell'antichità della stessa dubbia gloria che si acquistò in sulla fine del secolo decimosesto la piccola città di Schilda nella Misnia. Wieland accenna nella sua notizia preliminare all'articolo di Bayle sopra Abdera e sovra Democrito, senza nominare l'antico *Lalenbuch* (cfr. vol. I, pag. 274). Ma si può argomentare d'altronde che lo conoscesse oltre ad altro dalla sua menzione dei " *Geschichtbücher* „ (*Volksbücher*) a proposito della " Melusine „ in sulla fine della notizia preliminare. Allorchè Tieck rimise a nuovo nel 1797 la " Memorabile storia degli abitanti di Schilda „, imaginò che questa città fosse fondata da una colonia di politici e di filosofi greci esiliati, evitando però di riattaccarsi, anzi di menzionare gli " Abdèriti „ di Wieland. Ambedue i poeti non si attennero nella parte essenziale a fonti letterarie, ma ad un mallevadore, verso il cui credito e le singole voci, come Wieland scrive, " la testimonianza di tutto un mondo e la sentenza di tutti gli Amfizioni, Areopagiti, Decemviri, Centumviri e Ducentumviri, dottori, maestri e baccalaureati, insieme e singolarmente è senza valore: cioè la natura stessa „. Ma il poeta romantico più giovane rivolge in modo caratteristico la sua satira contro la " Aufklärung „ e la sua letteratura rinnovando l'antico Volksbuch, mentre Wieland più vecchio, il poeta della " Aufklärung „, ricopre di una veste greca la sua satira contro gli abitanti di Zurigo, Berna, Biberach, Erfurt, Weimar, Mannheim.

Wieland utilizza per la visita di Euripide per una rappresentazione della sua " Andromeda „ nel teatro nazionale di Abdera le impressioni che egli ricevette quando

si rappresentò la sua " Rosamund " nel teatro nazionale di Mannheim, esagerandola umoristicamente. Il Democrito reduce da lontani paesi nella piccola città natale, la cui ritiratezza ed originalità offrono agli Abderiti infinita materia di ciarle, è il direttore stesso di cancelleria di Biberach. Ma se anche dei particolari incidenti e determinate personalità diedero lo spunto alla satira, essa però trascende queste accidentalità. In figure quali Nomophylax, il sacerdote supremo di Latona, nelle mogli dei consiglieri di Abdera-Biberach Wieland disegnò delle figure tipiche. A qualche tratto derivato dalla tradizione seppe egli dare col frutto della sua osservazione personale un colorito individuale ed introdurlo nel suo poema con fortuna come un elemento essenziale. Benissimo ciò gli riuscì colla vecchia storiella, in cui l'usuraio nega al locatario della sua bestia di approfittare dell'ombra dell'asino. La questione giuridica divide Abdera nelle fazioni delle " Ombre " e degli " Asini ". Minaccia anzi di rovinare la intiera comunità, finchè nell'ultimo dibattimento dinanzi al tempio di Latona la furia del popolo fortunatamente si rivolge, come si vede nella fig. 39, contro il povero asino stesso, l'innocente autore della discordia, e la passione così scatenata non riesce ad acquetarsi se non dopo averlo fatto a pezzi. In questa lotta vengono in giuoco il contrasto e le mene dei sacerdoti del santuario di Giasone e di quello di Latona, cioè la gelosia delle due sètte confessionali di Biberach. La vittoria finalmente riportata dal sacerdote di Latona obbliga gli Abderiti, per il crescere di numero dei ranocchi sacri alla Dea e quindi inviolabili, ad abbandonare la città e a sparpagliarsi colla loro saggezza per tutto il mondo.

Lo scherno dei poeti delle Xenien sul filo infinito dei periodi di Wieland si attaglia anche allo stile degli " Abderiti " come delle altre sue opere. Appunto negli " Abderiti " si sente attraverso la quantità delle ciarle il piacere provato dal poeta stesso nella pittura di tutte queste sciocchezze, come egli qui si liberi con un'ironia superiore, con un riso mezzo maligno e mezzo bonario da qualche sdegno che gli pesò a lungo sull'anima. Al poeta che menava piacevolmente la frusta era riuscito di comporre un romanzo satirico che, come testimoniarono le querele e le noie sollevate da ogni parte, rispecchiava esattamente le condizioni e le persone di più che una Abdera tedesca.

Dopo il successo degli " Abderiti " Wieland stimò che fosse venuto il tempo di difendere sè stesso e la sua poesia dalla taccia di immoralità. Il suo " Merkur " portava nel 1775 i " Colloquii fra W. ed il parroco di... ", in cui assai abilmente egli difendeva un affare per un certo lato veramente spinoso. Però la sua trattazione degli amori degli antichi Dei nei " *Komischen Erzählungen* " (racconti comici) (1765) non appare più di fatto assai spesso consona alle grazie morali, che Wieland, poeta delle grazie, celebrava così volentieri. Egli stesso più tardi attenuò i racconti di " Diana ed Endimione ", di " Aurora e Cefalo " e soppresse intieramente quello di " Giunone e Ganimede ". Ma anche più tardi Wieland non ebbe nessun sentore per l'offesa al gusto che il cortigiano " Kombabus " commette, malgrado la discrezione del racconto. Ebbe una particolare predilezione per il suo componimento misto di prose e di versi " Le Grazie " (1770), sebbene la prima parte della storia, che deriva la origine delle tre dee da un idillio pastorale della giovane Venere e del giovane Bacco, ricordi i " Racconti comici ". Il seguito che racconta la prigionia di amore operata dalle Grazie e la educazione delle pastorelle arcadiche nell'arte del piacere cade in quella dolce frivolezza, che doveva presto conferire una fama così cattiva a quel genere di poesia.

Per questi scherzi si trovò Wieland appaiato con Gleim e *Johann Georg Jacobi* (1740-1814) ed insieme furono perciò dileggiati da una gioventù più gagliarda. La corrispondenza tra Wieland ed il suo diletto Jacobi mostra quella

Fig. 39. — Illustrazione degli « Abderiti » di Wieland. Da un rame di J. H. Lips (Disegno di H. Ramberg) nelle « Opere complete » di Wieland. Leipzig, 1796. Esemplare della biblioteca civica di Lipsia.

medesima svenevolezza che si riscontra nelle " Lettere del signor Gleim e di Jacobi „ malignamente beffate. Jacobi imitò ancora nella forma mista di prosa e di versi del suo " Congedo da amore „ come pure nello stile dei singoli quadretti le " Grazie „ di Wieland. Jacobi accettò nel 1784 l'invito di recarsi professore di belle lettere in Friburgo. Il gran numero di " Lieder „ leggiadri e realmente sentiti, che si trovano sparsi negli otto volumi delle sue opere complete, non bastano tuttavia ad assicurargli un posto originale nella storia della letteratura. Se Jacobi nella sua giovinezza partecipò con Wieland dei difetti della

poesia delle " Grazie " non riuscì però ad appropriarsi i pregi che resero a ragione famoso il " *Musarion* " o la filosofia delle Grazie dello stesso autore (Leipzig, 1769).

Anche le agili rime del " Musarion " ci trasportano, al pari dell' "Agathon ", sul terreno attico. Il " miscuglio discretamente sistematico di filosofia, morale e satira " doveva in origine essere aggiunto ad una nuova edizione dei " Racconti comici ", ma presto Wieland s'accorse che gli era riuscito di trovare con queste rime in qualche modo una nuova maniera di poesia, che teneva il mezzo fra il genere didascalico, la commedia e la narrazione. Il giovane ateniese Phanias, nauseato dalla vanità della vita condotta fino allora, si ritira come un nuovo Timone misantropo nel suo podere solitario, accompagnato solamente da due vecchi filosofi, lo stoico Cleante ed il pitagorico Teofrone. Egli riceve solo qui con severo cipiglio la vezzosa Musarion, che aveva una volta sdegnato il suo amore, ma che ora cerca l'eremita. La bella amabile e spiritosa non riesce solo a far comprendere a Phanias il ridicolo contrasto dei due filosofi, ma a mettere anche sotto gli occhi del giovane amico dei filosofi da una banda la contraddizione fra la dottrina stoica e la metafisica pitagorica, e dall'altra l'avidità e la sensualità dei due saggi. Ella si rifiuta alla infiammata sensualità di Phanias, malgrado la sua apparente leggerezza, ma vuole diventare sua per un amore fedele, riconducendolo sbarazzato dai grilli filosofici a una serena gioia dello spirito e del senso nel mondo bello nonostante i suoi difetti. Poichè il " Musarion " fu tradotto più di una volta in francese, noi possiamo ammettere che siasi forse esercitato un influsso della poesia di Wieland sulle figure de " La Ciguë " di Émile Augier.

Della filosofia della cortigiana Musarion Wieland dice che essa mostra i lineamenti del suo intelletto e del cuore: " La sua filosofia è quella che io pratico; il suo modo di pensare, i suoi principii, il suo gusto, il suo umore sono i miei. La luce soave in che appaiono le cose umane; questo equilibrio fra l'entusiasmo e la tiepidezza, in cui pare che abbia fissato il suo sentimento; questo lieve scherzo, col quale essa riesce a ridurre ad una così lene sorta di vero l'eccessivo, l'incongruo, il chimerico; questa ironia socratica, questa indulgenza verso le imperfezioni della natura umana..... ".

A ragione Goethe nella mascherata del 1818 che doveva offrire la caratteristica dei classici di Weimar, trascelse appunto " Musarion " ed " Oberon " dal gran numero delle figure della poesia di Wieland.

Dal " Musarion " ellenico fino alla cavalcata di Oberon nell'antico paese romantico Wieland aveva ancora da esercitarsi in una operosa vigilia di lavori. Dai modelli francesi ed inglesi era passato a quelli italiani. Il divino Ariosto lo sedusse e lo tenne avvinto. Prima e dopo il " Renommist " di Zachariä la Germania si era molto occupata in pratica ed in teoria dell'epopea giocosa. Giusta il modello di Boileau e di Pope si restò confinati nella angusta sfera borghese della vita quotidiana. Il favoloso mondo cavalleresco dell'Ariosto aprì una prospettiva più vasta e più colorita. E Wieland ebbe l'ardimento di cimentarsi accanto a tal uomo. Non si può ragionevolmente pretendere dal cancelliere di una piccola città sveva nel secolo della *Aufklärung* che egli dovesse rivalizzare col poeta del rinascimento italiano che si era addestrato nelle varie faccende del mondo delle corti, della politica e dell'arte e al quale una schiera di predecessori aveva già preparato la materia che tornava più gradita al popolo ed ai signori. Allorchè Wieland comunicò all'editore il suo primo tentativo di epopea

ariostesca si propose egli stesso la dubbiosa questione che cosa direbbe di una favola così bizzarra lo spirito serio, filosofico, teologico, economico e politico della sua nazione. Non pertanto questi cinque canti dell' " *Idris und Zenide* " ed il " *Musarion* " furono per lui i figli prediletti della sua musa capricciosa.

Il poema eroico-comico " Idris " (1768) rimase incompiuto ed i diciotto canti del " *Nuovo Amadigi* " (1771), nonostante la rappresentazione di diversi caratteri femminili ed i prestiti fatti dalla " *Fairy Queene* " di Spenser, non uguagliarono la poesia allegramente zampillante dell' " Idris ". In esso si schiude di nuovo a Wieland ed alla poesia tedesca per la prima volta il meraviglioso mondo romantico dei cavalieri, degli spiriti e delle fate. È cosa degna di nota che appunto Wieland, l'illuminista, abbia rievocato questo mondo della poesia medievale. Certamente egli diffonde un sorriso di ironia attraverso la sua opera, ma con essa ridesta di nuovo la gioia della luce e dei colori e della cara pazzia poetica. Lo smaliziato poeta dell' " Idris " e dell' " Oberon " è molto lontano dalla credula devozione di un Novalis al sacro passato, ma egli si amica di nuovo i lettori con quelle favole fantastiche che fino allora si erano stimate indegne dello interesse di una persona colta. Wieland, nutrito di filosofia, agevola ai suoi illuminati lettori lo accoglimento di questi poemi, intercalandovi da per tutto dottrine morali.

Nell' " Idris " riappare il tema fondamentale della poesia di Wieland. Il cavaliere Idris è il compendio di tutte le virtù, nato apposta per un sereno amore spirituale. Egli ha per rivale, nella passione per Zenide, Itifall, non meno valoroso, ma che arde di un brutale amore di sensi. Il giovane Wieland ed il Wieland del primo tempo di Biberach sono del pari incarnati in questi due avversari. Il poeta non si perita di descrivere le più audaci imprese di Itifall colle ninfe che si bagnano, mentre il suo Idris nel suo puro affetto per Zenide rimane insensibile ad ogni fascino femminile. Wieland stesso, che nelle sue lettere si valeva volentieri della lingua francese, ritenne *insoutenables* le situazioni e gli sviluppi che ne conseguono.

Non meno che della invenzione di tutta la bizzarra materia si gloriò Wieland della forma, cioè dell'aver introdotto la ottava rima ariostesca. Egli sentiva di quando in quando il bisogno di ammirarsi pel suo raro talento nel rimare. E siccome la poesia di Wieland serve di complemento in riguardo del suo contenuto alla poesia di Klopstock, così la sua riconosciuta abilità di rimatore preservò la letteratura tedesca dalla uniformità rispetto al temuto predominio dello esametro. Wieland non riprodusse però nell' " Idris " e nell' "Amadis " come più tardi nell' " Oberon " la stanza italiana rigidamente costrutta col rinnovarsi delle tre rime e col distico finale, ma si permise dentro gli otto versi una sua libera collocazione di rime e versi più lunghi e più brevi. Questa libera strofa dell' " Oberon ", che vien derisa da Tieck nello " Zerbino " come una stanza priva d'arte è la stessa che fu pure usata da Schiller nella sua traduzione di Virgilio. Solo un discepolo di Wieland, l'Heinse, fissò nel " Laïdion " (1774) un modello definitivo della ottava italiana nella metrica tedesca.

Nei poemi epici minori, che Wieland pubblicò nel " Mercurio tedesco " — lodati dal Goethe quali diamanti ben incastonati nella corona della letteratura tedesca —

usò per lo più versi rimati di qualunque lunghezza e di ritmo alternato. Il grave racconto del tempo di re Artù, "*Geron, der Adelich*", in cui l'eroe si punisce colla propria spada di un reo pensiero contro l'amico e la moglie dell'amico, è composto in giambi senza rima. Gli altri racconti rimati non hanno comune col "Geron" nè l'asprezza della forma nè la sua concezione rigidamente morale. Col rinnovamento della materia medievale univa ora Wieland, cui Lessing aveva rimproverato nel 1759 la predilezione per le espressioni francesi, il pregevolissimo studio di riguadagnare al patrimonio della nuova lingua letteraria vocaboli medio-alto-tedeschi. Da saghe locali tedesche ("*Der Mönch und die Nonne auf dem Mittelstein*"), dalle "Mille ed una notte" ("*Ein Wintermärchen*") come dai fabliaux francesi ("*Das Sommermärchen oder des Maultiers Zaum*") rifoggia egli le sue storie leggiadre, in cui non difettano frecciate satiriche contro i principi di mente limitata, ma contenti di se stessi ("Schach Lolo"), contro la incostanza delle belle e la mondanità dei pii eremiti ("Die Wasserkufe", 1795).

Ma tutti questi racconti minori in versi restano al di sotto di un capolavoro, in cui Wieland dispiegò nel 1780 tutte le sue forze mature, all'"*Oberon*". "Fino a quando la poesia resterà poesia, il denaro denaro ed il cristallo cristallo, fino allora l'"Oberon" di Wieland sarà amato ed ammirato quale un capolavoro d'arte poetica". Sembra che la posterità, a cui poco a poco l'opera romantica di Karl Maria von Weber diventò più nota che non il poema romanzesco di Wieland, non voglia confermare intieramente questo entusiastico giudizio di Goethe e Goethe medesimo in un tempo più tardo trovò a ridire sul modo con cui Wieland aveva cucito insieme le varie parti. Ma solo appunto nella composizione dello insieme Wieland si è messo all'opera con abilità tecnica e con fine gusto poetico.

Le tirate dell' "*Huon de Bordeaux*" in antico francese sparirono, allorchè il conte Tressan diede nel 1778 un estratto del libro popolare del secolo XVI nella "*Bibliothèque des romans*", spesso utilizzata da Wieland. Un giovane barone di Francia, cacciato in esilio dall'ira di Carlo Magno, deve recarsi in Oriente per sostenervi avventure pericolosissime e compie imprese a primo aspetto impossibili coll'aiuto dello spirito protettore della sua casa, il coboldo Oberon. Wieland, ricordandosi per causa del nome Oberon della contesa della regale coppia del "Sogno di una notte d'estate" di Shakespeare, riunisce le due storie e connette l'avventura di Huon colla discordia di Oberon e di Titania valendosi di una burla, d'un inganno femminile, raccontata da Chaucer e da Pope. Solo una coppia di amanti fedeli fino al rogo può sciogliere il re delle fate dal giuramento imprudente di non più accostarsi a sua moglie, che era venuta leggermente in soccorso di quei perfidi. Oberon induce il suo protetto Huon ad esporsi a tutte le crudeli prove, poichè il giovane innamorato sotto la violenza dell'istinto naturale ha violato il comando del re degli Elfi di non discignere il cinto verginale della diletta Rezia, la figlia del sultano, prima del ritorno in patria. Il tema prediletto di Wieland, del pericolo e della impossibilità del puro amore spirituale, si insinua così anche nel suo gran poema. Il caldo interesse umano del poeta non è per l'eroe cavalleresco, ma per quell'amabile uomo che è Huon, per la leggiadra Rezia, per il bravo vecchio Scherasmin. Solo egli non pensa per ciò di rinunciare al suo piacere di celiare bonariamente. Chi non vorrebbe trovare nell' "Oberon" la satira e l'umore ariostesco misconosce la posizione storica di Wieland e del suo capolavoro, che segna appunto l'apogeo dell'epopea comica del secolo XVIII in Germania.

I numerosi imitatori dell'" Oberon " e dei racconti minori si attennero per lo più unilateralmente all'elemento comico dell'epica di Wieland. Essi non videro che essa era stata il frutto maturato da una sua personale esperienza della vita e che dalla caratteristica unione che si era conchiusa nella sua natura fra un vasto sapere, un candore infantile ed un burlesco umore satirico, era sorto qualcosa di assolutamente inimitabile. Wieland non si sentiva del tutto innocente, ma vieppiù perciò si adirava allorchè spesso gli occorse vedere che si richiamavano all'esempio dei suoi " Racconti comici " autori di poesie, che si proponevano a scopo dei loro versi di eccitare impudicamente le più basse voglie. S'infuriò pure contro il suo fedele amico Gleim, allorchè questi volle difendere dalla sua condanna morale le poesie di Heinse e di Michaelis.

Johann Benjamin Michaelis (1746-72) fu per un certo periodo di tempo casigliano di Gleim. Egli scrisse a lui ed a Jacobi lettere in sul gusto del poema delle Grazie, si cimentò nel campo del teatro e cominciò una parodia della " Eneide " di Virgilio. Un identico travestimento comico delle avventure del pio Enea fu composto col maggior gradimento dei lettori dall'ex gesuita viennese *Johann Aloys Blumauer* nel 1784.

Blumauer (1755-98) mise la sua musa comica, che non rifuggiva menomamente dalle sudicerie, al servizio della "Aufklärung " giuseppina. Sebbene la "*Pucelle d'Orléans* " di Voltaire abbia dato il modello definitivo per la parodia epica di un grave tema storico, Michaelis e Blumauer mostrano non pertanto nella loro maniera di aver subito l'influenza di Wieland.

Un altro poeta viennese, *Johann Baptist von Alxinger* non uscì nei suoi poemi cavallereschi " Doolin von Mainz " (1787) e " Bliomberis " dalla manifesta imitazione dell'" Oberon " rinforzandone l'elemento comico. Il medico *Karl Arnold Kortum* (1745-1824) di Bochum, che si potrebbe caratterizzare un precoce predecessore di Wilhelm Busch, ci mostra per quanto riguarda la forma l'influenza di Wieland e per quanto riguarda il contenuto quella del " *Sebaldus Nothanker* " di Nicolais e del romanzo " Vita e fortuna di Martin Dickius " (1776) di Moritz Schwager. Thümmel e Kortum ritornarono dalla scappata romantica di Wieland nel mondo angusto della vita borghese contemporanea, di cui si erano compiaciuti prima di loro Zachariä ed Uz.

Il candidato Hieronymus Jobs, la cui vita, opinioni e fatti ci sono raccontati da Kortum (1784) nei versi popolari della prima parte — (la seconda contiene, malgrado che vi sia tirata in ballo la rivoluzione francese, solo deboli ripetizioni) — dalla sua nascita fino alla sua morte, è allo stesso modo di Eulenspiegel e Münchhausen una delle rozze figure umoristiche che hanno preso carne e sangue dallo spirito del popolo e continuano a vivere tra esso la loro vita quasi autonoma. Diventò proverbiale " il generale scuoter del capo degli esaminatori ecclesiastici a questa risposta del candidato Jobs ". " L'ispettore disse pel primo hem! hem! quindi gli altri *secundum ordinem* ". Il genio ed una parrocchia erano già stati presagiti al buon Hyeronimus fino dalla sua nascita da un bel libro d'arte fisionomica, una parodia della scienza di Lavater. Ma poi, nel tempo della dissipata vita universitaria, lo studente bocciato di teologia ci appare il tipo del filisteo dalla mente limitata. Dalla esagerazione satirica delle avventure, che Jobs attraversa in diversissime posizioni, emergono le reali

condizioni della civiltà d'allora. Più di un candidato fallito potrebbe rallegrarsi di trovare un posto di maestro di scuola rurale, come Jobs nel villaggio di Ohnewitz. Ma il povero Hieronymus viene cacciato anche da Ohnewitz per aver voluto correggere il sillabario, sul cui frontispizio egli tolse lo sperone al gallo, ponendovi sotto un uovo. Solo come guardia notturna di Schildburg gli riesce quindi di trovare impiego e moglie: la quiete in vita ed in morte.

Col nome di Schildburg ci si ridesta nel poema burlesco di Kortum di per sè stesso il ricordo dell'antico libro popolare dei Schildburghesi e degli "Abderiti" di Wieland. Ma pure un vero *Volksbuch*, che si viene ad aggiungere quale un novissimo prodotto del genere fiabesco a gli altri anteriori per la comunità dell'origine, potè ancora sorgere nel tempo degli "Abderiti" e del "Candidato Jobs", cioè il "*Münchhausen*" di Rudolf Erich Raspe di Hannover.

Antiche e nuove storie di fanfaronate, di cacciatori e d'avventure di guerra e di viaggio furono riferite in Hannover al barone Karl Friedrich von Münchhausen (1720-97), che dopo aver partecipato valorosamente alle campagne russo-turche si diede appassionatamente nel suo fondo di Bodenwerder al piacere della caccia. Ora, quando il professore Raspe per un furto nelle collezioni del langravio di Kassel a lui affidate dovette riparare all'estero, pubblicò nel 1785 in Londra un libro "Racconti dei meravigliosi viaggi e delle avventure di guerra in Russia del barone Münchhausen", per cui si valse, oltrechè delle storielle che circolavano in Hannover, anche di Swift ("Viaggi di Gulliver") e di Luciano. Fino dal 1786 *Bürger* in Göttingen tradusse liberamente in tedesco dal testo inglese di Raspe quel libro che in poco tempo aveva acquistato un grandissimo favore e creava così l'eroe più popolare delle fiabe tedesche.

Di riscontro al rozzo spirito volgare dello studente Jobs e di Münchhausen il ministro coburghese *Moritz August von Thümmel* (1738-1817) dispiega nei suoi componimenti comici il tono galante ma anche più frivolo delle classi più alte e della letteratura francese. Si osservò rettamente che l'antica letteratura sassone offrì al primo saggio di Thümmel, alla "*Wilhelmine*" (1764) il punto di partenza. In una prosa ritmica, modellata su quella di Gessner, egli cerca di contemperare lo stile di Rabener e di Zachariä.

Un maresciallo di corte scopre non lungi dall'Elba una bella del villaggio, e Kabale, la sua dea protettrice, lo aiuta ad abbellire colla grazia della bella Wilhelmine la corte del sultano. Ma a Sebaldus, il pastore del villaggio, cui fu sottratta in Wilhelmine la sposa che si era scelta, appare dopo qualche tempo il dottor Martin Lutero — o, poichè ciò fece scandalo, Amor nelle posteriori edizioni del gradito racconto — e invita il timido a chiedere in matrimonio la sua diletta anche alla corte. E avviene che la leggiadra e pudibonda Wilhelmine ed il suo galante protettore accettano lietamente il fidanzamento. Il maresciallo stesso provvede alla festa nuziale, di cui ordina incontanente l'esecuzione, e Amore con Imene vigila la notte nuziale del pastore ammogliato.

Le opere posteriori di Thümmel, specialmente "La inoculazione dell'amore", risentono completamente, non solo per la preferenza data alla prosa sul verso rimato ma eziandio nel leggero tono dei dialoghi e della locuzione licen-

ziosa, della influenza dei " Racconti comici „ di Wieland. Thümmel superò ancora il successo della "Wilhelmine „ allorchè egli nella descrizione del suo "Viaggio nelle provincie meridionali della Francia „ (1791-1805) prese a discorrere nella maniera più disinvolta e più soggettiva delle sue osservazioni e di fantasticate avventure galanti, di ricordi letterarii (Petrarca in Valchiusa) e di fatti politici del giorno, mostrandosi a un tempo un imitatore di Sterne ed un precoce precursore dei " Reisebilder „ preferiti in seguito dalla giovane Germania.

Schiller biasimò per vero il libro prediletto dai lettori avidi di ricrearsi come superficiale e punto spiritoso, ma anch'egli lesse volentieri i due volumi, mentre Lichtenberg trovò assolutamente insuperabile gran parte dell'opera. Lo stile narrativo di Wieland viene abilmente adattato da uno spiritoso e colto uomo di mondo, libero da ogni pregiudizio, alla esposizione vera e poetica di un viaggio realmente fatto. La finzione di un viaggio ordinato dal medico ad un ipocondriaco e come questo mezzo di cura gli torni profittevole accosta la descrizione del viaggio ad un romanzo, e Viktor Scheffel se l'aveva non poco a male allorchè sotto il capitolo di Avignone desiderò invano d'imparare qualche cosa dai volumi del " distinto ipocondriaco „ intorno alle province meridionali ed intorno alla loro società. Thümmel stesso si propose a scopo supremo di scrivere un'opera che facesse riscontro al "Viaggio sentimentale „ di Sterne, quantunque l'abile *causeur* non manifestasse questa imitazione nel titolo in modo così appariscente come aveva fatto lo slesiano Johann Gottlieb Schummel nel suo " Viaggio sentimentale „.

Per cura dell'amico e del compagno di Lessing nella sua breve impresa editoriale, il zelante framassone *Johann Joachim Bode* di Braunschweig (1730-93), che dopo una vita avventurosa trovò dopo il 1778 una durevole quiete in Weimar, si resero accessibili fra il 1768 ed il 1788 ai lettori tedeschi i capolavori di Sterne e di Fielding nonchè il piacevole " Vicario di Wakefield „ di Oliver Goldsmith. E come Wieland stesso era passato dall'ammirazione del virtuoso analista d'anime Richardson agli umoristi inglesi dall'acuta osservazione, così fino dalla metà del 1760 presero questi a contendere a poco a poco il posto nel favore del pubblico a Richardson ed alle sue imitazioni, che perdurarono ancora a lungo nell'età del romanticismo.

Già nel 1760 il professore ginnasiale di Weimar *Johann Karl August Musäus* (1735-87), che si lasciò poi influenzare nella sua opera letteraria dal modello di Wieland, aveva cominciato a parodiare col suo " *Grandison der Zweite* „ la perfezione degli eroi di Richardson. Non pertanto Richardson continuò a servir di esempio per la forma, siccome nella passione generale per la corrispondenza epistolare riusciva ugualmente comodo e gradito agli autori ed ai lettori che i personaggi del romanzo raccontassero in lettere i loro sentimenti e le loro avventure.

Nella rapida e sempre più grande e ricca fioritura che ebbe il romanzo dopo la pubblicazione dello " Agathon „ di Wieland nella letteratura tedesca noi dobbiamo limitarci a trascegliere solo alcune opere, in cui appaiono più visibili le varie tendenze fondamentali di tutto il genere.

Il romanzo più notevole o, come fu definito da Wieland, il più pericoloso, la " Nuova Eloisa „ di Rousseau, era già apparso nel 1761 in una traduzione

tedesca, ma solo verso il 1770 si cominciò a determinare da quest'opera rivoluzionaria una influenza più forte sul romanzo tedesco. Appunto i romanzi migliori o almeno quelli che furono più graditi risentono piuttosto dello influsso francese che non di quello inglese. Wieland si sentiva indotto già nel 1771 a biasimare la partigianeria del romanzo tedesco per la nazione inglese. La signora di Laroche sua allieva fa dire ad una sua eroina tedesca, la signorina di Sternheim: "Poichè io non ebbi la fortuna di essere una greca del tempo antico mi adoprerò di diventare almeno una delle migliori inglesi". Dal punto di vista della storia letteraria questo sforzo vuol significare che invece dello apparato scenico adottato dall'autore dell'"Agathon" si dà la preferenza pel romanzo tedesco a personaggi ed a costumi inglesi. Per tutto questo periodo il romanzo borghese di costume ha un assoluto predominio. Solo dal 1775 acquista di nuovo per effetto del drama storico, inaugurato dal "Götz" di Goethe, un maggior favore il romanzo storico, di cui per lungo tempo si era offerto solo qualche saggio isolato.

Fra i poeti che risentirono più direttamente l'influenza di Wieland si accostò maggiormente al romanzo storico *August Gottlieb Meissner* (nato nel 1753 a Bautzen, morto direttore di ginnasio a Fulda nel 1807), l'avo del romanziere austriaco Alfred Meissner. Non soddisfatto del piccolo successo letterario ottenuto in Dresda tenne dal 1785 per venti anni la cattedra di estetica nella Università di Praga, sempre implicato come "*Aufklärer*" in polemiche coi suoi clericali compagni di ufficio. I romanzi greci di Wieland lo allettarono a ritrarre mezzo scientificamente e mezzo romanzescamente famose figure dell'antichità sovra uno sfondo storico.

Col suo "Alcibiade", che Wieland aveva già provato di ritrarre nella storia di Danaës, ottenne Meissner nel 1781 il suo primo gran successo. Col romanzo storico della fine del secolo XVI, "*Bianca Capello*", la onesta amante e sfortunata moglie del granduca Francesco de' Medici, non può egli pretendere di più che la lode di abile traduttore d'una commovente storia d'amore e di delitto. Egli seppe sopratutto per le sue numerose e svariatissime storie, biografie, dialoghi, aneddoti contenuti nelle quattordici raccolte de' suoi "*Schizzi*" (1778-96) utilizzare con prudente discernimento, per quanto vi trovò di efficace, tutte le possibili fonti antiche e nuove, pur conservando l'apparenza di una propria invenzione. Così il "*Julius redivivus*" di Frischlin (cf. vol. I, pag. 347) gli fornì l'argomento per l'aneddoto patriottico "*Deutsches Schauspiel in Venedig*", pubblicato il 1777 nel "*Deutsches Museum*". Ma come è ben adattato ora al secolo XVIII il fatto di un principe tedesco che per svergognare l'alterigia veneziana invita i nobili ad uno spettacolo teatrale in cui si rappresentano in quadri impressionanti le grandi invenzioni dei valorosi e colti barbari tedeschi e la miseria degli orgogliosi discendenti di Cesare e di Cicerone! Il piccolo lavoro ha conseguito una importanza storica, essendo per caso venuto fra le mani del giovane Otto von Bismarck. Il Cancelliere dell'Impero si ricordava ancora della profonda impressione che questa rappresentazione satirica delle vicende della civiltà tedesco-italiana aveva esercitato sovra il suo sentimento patriottico.

L'analisi delle derivazioni non sminuisce il riconoscimento dello straordinario talento narrativo col quale il versatile scrittore, certamente sempre superficiale, incatenava l'attenzione dei lettori. Di fronte alla molteplice quantità di

racconti, di romanzi, di tragedie e di commedie di Meissner un suo amico, il dresdese *August Friedrich Ernst Langbein* (nato nel 1757 in Radeberg), appare quasi monotono coi suoi "*Schwänke*" (1792), coi suoi racconti giocosi ("Schmolke und Bakel") e coi suoi romanzi comici. Allorchè il mondo era diventato dopo le guerre di liberazione assai più serio, Langbein stesso, essendo censore in Berlino, dove morì nel 1835, proibì alcune delle sue proprie opere. Poichè colla sua attitudine alla comicità sentì egli nel suo rimaneggiamento di novelle italiane, di *fabliaux* francesi e "*Schwänke*" alto-tedeschi una predilezione per la lubricità che lo trasse spesso a superare i suoi stessi licenziosi modelli, Wieland e Thümmel. Il secolo XVIII non si lasciò tuttavia turbare nella sua predilezione per le facili rime di Langbein dalle capriole del satiro.

Nel processo evolutivo del romanzo tedesco durante il decennio dall'"*Agathon*" al "*Werther*" è cosa notevole che uno dei narratori più graditi, il pomerano *Johann Timotheus Hermes* (nato nel 1738, morto da predicatore in Breslau 1821), essendosi cimentato da prima con una "Storia di Miss Fanny Wilkes, tanto buona quanto tradotta dall'inglese" (1766), nel suo secondo romanzo per l'opposto rappresentò colla descrizione di un personaggio tedesco e di vita tedesca un pittoresco quadro di costume storico. Nei cinque volumi del "Viaggio di Sofia da Memel in Sassonia" (1769-73) non imparò nulla da Fielding per la struttura della azione, bensì molto per la osservazione della realtà e per la sua franca riproduzione.

È strano che Wieland biasimando che nel romanzo di Hermes l'azione restasse soffocata dallo elemento dottrinale non siasi accorto come i suoi stessi romanzi zoppicassero pure da quel verso. Tuttavia egli motivò la pubblicazione del manoscritto a lui affidato del romanzo della sua amica *Sophie von Laroche* (1731-1807) col desiderio di favorire in tutte le madri virtuose ed in tutte le fanciulle buone della sua nazione la saggezza e la virtù, "l'unico solo privilegio della umanità, le sole fonti di una vera felicità". All'incontro la critica più recente non si acconciò a vedere nella "Storia della signorina di Sternheim" (1771) un libro di morale ma la psicologia di un'anima e trovò abbominevoli le osservazioni di Wieland intorno all'opera della Laroche.

La storia esposta per lo più in lettere dei dolori di una giovinetta che, allontanata per via di intrighi dall'amante, si sposa per salvare il suo onore ad un uomo indegno e non amato, preludia già al romanzo del tempo wertheriano, in cui predominano invece della virtù e della tendenza didascalica il sentimento e la passione. La madre di Goethe non poteva capacitarsi nella sua sana semplicità che la Laroche patrocinasse nei suoi romanzi e ne' suoi "Racconti morali" la causa dell'amore sentimentale e potesse nello stesso tempo per interessi esteriori costringere le sue figliuole a matrimonii infelici con uomini più vecchi di loro. I lettori e le lettrici si conservarono fedeli alla loro predilezione per la Laroche anche per la maggior parte delle sue numerose opere posteriori, quali le "Rosaliens Briefe", "Mein Schreibtisch", "Melusinens Sommerabende".

L'autrice della "Storia della signorina von Sternheim" apre la schiera delle scrittrici di libri di amena lettura, che formano sotto il rispetto della storia letteraria una apparizione caratteristica del secolo XIX. Anche coi suoi "*Monats-*

schriften für Deutschlands Töchter " (Scritti mensili per le giovanette tedesche) Sophie von Laroche indicò per la prima volta la via alle recenti scrittrici. Come per il primo romanzo così per la fondazione e la diffusione del periodico mensile "Pomona " Wieland prestò di nuovo il suo aiuto alla sua amica di giovinezza, sebbene l'editore del "Merkur" vedesse di mal occhio la concorrenza nel campo delle riviste. Il sorgere del "Mercurio tedesco", che Wieland pubblicò a sue spese dal 1773-89 e quindi fino al 1800 col titolo "Il nuovo Mercurio tedesco" prima che lasciasse la direzione pel decennio successivo a Karl August Böttiger, segna una data importante nella storia del giornalismo tedesco. Anche senza la propria opera Wieland prenderebbe già una eminente posizione nella storia della letteratura tedesca del secolo XVIII semplicemente coll' influsso che il "Mercurio tedesco" esercitò in Germania ed in Austria sovra la formazione del gusto. Il "Mercurio tedesco " fondato da Wieland in sul modello del famoso "Mercure de France " è la prima rivista tedesca mensile di belle lettere, la precorritrice delle moderne "*Rundschauen* ".

Solo tre anni dopo il "Mercurio " inaugurò Boie il suo "Museo tedesco " (1776-91). Con una scelta più rigorosa di collaboratori e di articoli, col tentativo di una trattazione a un tempo scientifica e popolare delle questioni economiche nazionali e giuridiche si approssimò qui di fatto alla sua realizzazione l'idea di Boie di un "Giornale nazionale tedesco ". Se il "Museum " non raggiunse la diffusione del periodico mensile di Wieland lo superò non pertanto di quando in quando persino nella serietà e nella varietà del contenuto.

Allorchè Wieland nel 1773 fondava, assistito da Johann Georg Jacobi, il "Mercurio tedesco", delle riviste morali ultime venute continuavano qua e là la loro vita provinciale; ma i periodici importanti servivano soltanto alla critica. Mentre il "Museo " escluse per principio se non sempre di fatto la critica, nel "Mercurio " fu invece relegata in uno speciale bollettino, che Wieland vi introdusse a cominciare dal 1788. Egli si guadagnò in Merck un eccellente collaboratore critico. Ma non si deve cercare l'importanza del "Mercurio " nella sua parte critica. Sotto questo riguardo per la incalcolabile capricciosità di Wieland e per la sua diffidenza verso tutto il movimento letterario del decennio fra il '70 e l''80 il "Mercurio " resta molto indietro dei periodici puramente critici. In luogo di ciò Wieland per ventitre anni pubblicò tutti i suoi lavori nel "Merkur ". Oltre a queste egli scrisse per i suoi fascicoli azzurri un gran numero di articoli minori sovra questioni letterarie, filosofiche, politiche, che ci fanno testimonianza tanto della sua abilità giornalistica quanto del suo giudizio superiore nei campi più diversi.

Il "Mercurio tedesco " ed il "Museo tedesco " si astennero in generale dal prendere qualsiasi posizione nelle contese letterarie. Avendo raccolto intorno a sè gli ingegni più valorosi da campi diversissimi, rispecchiarono, eccezione fatta delle momentanee tendenze esteriori. la situazione della letteratura tedesca, finchè codesta colle "*Horen* " di Schiller incominciò un nuovo periodo del suo sviluppo. Si devono sfogliare i volumi delle due riviste per farsi un'idea esatta della versatilità poetica che si era a grado a grado acquistata e della ricca vita spirituale che si formava nella quiete del decadimento dell'impero. Il "Mercurio tedesco " come il "Museo tedesco" contribuirono così alla diffusione della cultura che si

veniva sviluppando in un ambiente più vasto. Boie si prese a cuore di far conoscere nel "*Museum*" ai lettori della Germania del Nord la vita poco nota della Germania meridionale e dell'Austria. Il principio adottato da Wieland di non offendere nel "Merkur" il sentimento religioso gli valse l'ammessione della sua rivista nei paesi ereditarii imperiali.

Nell'età degli Hohenstaufen il maggior lirico tedesco del medioevo, Walter von der Vogelweide, aveva imparato a dire ed a cantare in Austria. La controriforma riuscì a stringere quasi completamente il legame spirituale fra l'Austria e la Germania protestante. Ma appunto fino dai giorni in cui Prussiani ed Austriaci scesero in campo gli uni contro gli altri, la lingua e la poesia cominciavano a stringere di nuovo, fra le stirpi fraterne che si combattevano, il loro vincolo di unione. Gellert aveva per il primo aperto colle sue favole la via alla letteratura tedesca nell'antica Marca orientale. Stephan von Riegger fondò nel 1761 in Vienna una "Società tedesca" per dar incremento all'attività letteraria, e Sonnenfels ne partecipò alla fondazione "per la necessità di coltivare la lingua materna". Le speranze di Klopstock in un istituto nazionale in Vienna sfumarono come bolle di sapone. Ma come prima Gottsched, così anche Lessing ventisei anni più tardi (1775) trovò, nell'udienza che gli era stata accordata, Maria Teresa non senza interesse per i progressi del gusto e della lingua altotedesca in Vienna. Dopo la morte della "imperatrice-regina", la lira di Klopstock "vergin di servo encomio" l'aveva celebrata col bel saluto d'onore "Dormi lievemente, o la più grande della tua stirpe perchè fosti la più umana!" La poesia religiosa di Klopstock riscosse un entusiastico plauso anche fra i cattolici.

Facendosi eco dei sentimenti degli ammiratori austriaci della Messiade, il Gesuita *Michael Denis* (1729-1800) indirizzò un saluto al cantore della religione in Kopenhagen. Denis colla sua raccolta dei poeti moderni di Germania, che pubblicò nel 1766 e mise a fondamento del suo corso di letteratura al Theresianum di Vienna, si adoperò per il primo a far conoscere in Austria la nuova letteratura tedesca. La guerra dei sette anni eccitò anche in Vienna il sentimento patriottico, e i "*Lieder* di un corazziere austriaco", di Karl Mastalier, risuonavano ancora nel 1770 quale un'eco dei "*Lieder* di un granatiere prussiano" di Gleim. In questo cresciuto fervore guerresco il "*Gedicht eines Skalden*" di Gerstenberg e l'"*Ossian*" di Macpherson dovevano accendere maggiormente gli animi. Denis imprese la traduzione delle (supposte) poesie dell'antico poeta scozzese a suo principal còmpito poetico. Scelse, per riprodurlo ad imitazione di Klopstock, l'esametro (1768). Denis replicò i cori dei bardi della "Battaglia d'Arminio" di Klopstock nei "*Lieder Sineds des Barden*". I bardi di Maria Teresa e di Giuseppe (Sined, Mastalier, Joseph Friedrich von Retzer, il professore Ignaz Cornova di Praga) gareggiarono amichevolmente dalla sponda del Danubio coi bardi di Federico il grande e dell'eroe dei Cherusci, e nel decennio successivo gli almanacchi delle Muse che avevano preso voga in Germania trovarono la loro imitazione in un "Almanacco delle Muse di Vienna" (1777-96).

Il mite e colto Denis in ogni caso è il più amabile e grande ingegno di questa schiera. I poeti delle "Xenien" schierarono fra le più terribili apparizioni dell'Ade un volume di odi di *Lorenz Leopold Haschka*, il poeta del-

l'inno nazionale austriaco di Haydn " *Gott erhalte Franz den Kaiser!* " (Dio conservi l'imperatore Francesco!). Il contrasto fra la tendenza di Klopstock e quella di Wieland si allargò dalla letteratura tedesca nella cerchia degli scrittori viennesi. All'ammiratore di Klopstock, Denis, parve un delitto che si travestisse il sacro poema di Virgilio mentre Blumauer, che si dilettava di Wieland, metteva in rima la sua parodia del pio eroe Enea, che se la diede a gambe mentre Troia bruciava e soffrì parecchi brutti tiri da parte della Santippe di Giove. Blumauer ed i suoi amici intimi, come Joseph Franz von Ratschky, combatterono colle armi della parodia per la "*Aufklärung*" di cui era venuto finalmente il tempo anche per l'Austria ritardatària coll'assunzione al trono dell'imperatore Giuseppe II (1780-90). Il giovane imperatore era ben lungi dal pensare di voler divenire un mecenate della letteratura tedesca, come lo aveva sperato Klopstock. Ma desiderava invece seriamente di avere in Vienna il miglior teatro tedesco. Egli comprese ed onorò l'arte di Schröder e concesse all'opera tedesca ed a Mozart suo rappresentante un possente appoggio, che le fu tosto levato dal suo successore.

La breve età della " *Aufklärung* " austriaca reca un'impronta in gran parte diversa dalla tedesca. Tutto vi è affrettato, non essendovi preparato il terreno e l'improvviso suo sfacelo punisce il capriccio della nuova impresa cominciata in un medesimo tempo su tutti i punti. E tuttavia l'assolutismo illuminato dell'imperatore Giuseppe, sebbene dopo breve durata dovesse cedere di nuovo il posto al dispotismo reazionario, lasciò dietro sè profonde, indelebili traccie nella vita spirituale dell'Austria tedesca. Poeti della tempra di Grillparzer e del conte Auersperg (Anastasius Grün) misero radici nel Josephinertum. Uomini come il protomedico imperiale Gerhard van Swieten e suo figlio Gottfried che si mostrò un perspicace mecenate tanto per Denis quanto per Blumauer, poterono, fidandosi dell'imperatore, preparare il terreno alla penetrazione della scienza tedesca nei chiusi confini dei paesi ereditarii. Più direttamente di Gerhard van Swieten, che ebbe maggior importanza dal punto di vista intellettuale, si occupò di letteratura l'attivissimo *Joseph von Sonnelfels* (nato nel 1733 in Nikolsburg). È tuttavia caratteristico per tutta questa "*Aufklärung*" austriaca, che il suo maggior rappresentante Sonnenfels, nel suo tentativo di prendere contatto colla vita spirituale tedesca, si sentisse attirato piuttosto verso Klotz che non verso Lessing. Molto si parlò della chiamata di Lessing a Vienna. Klopstock e Wieland si sarebbero lasciati invitare volentieri. Ma a Vienna fu invitato solo il klotziano Friedrich Justus Riedel da Erfurt, che poi quale professore all'Accademia artistica di Vienna recò onta a sè ed ai suoi protettori. Sonnenfels, nonostante la insopportabile millanteria rinfacciatagli da Lessing, ha dei veri meriti. Nella storia del diritto penale il suo nome è indissolubilmente legato all'abolizione della tortura. La sua rivista settimanale " *Der Mann ohne Vorurtheil* " (1765) appartiene alla schiera di quelle riviste morali che avevano già avuto in altro tempo la loro fioritura in Germania. Ma in Austria, che giusta l'accusa della " descrizione di un viaggio " di Nicolai non aveva ancora dato nel secolo XVIII " uno scrittore che potesse richiamare l'attenzione della rimanente Germania, l'impresa era nuova ed encomiabile. Anche Lessing non si trattenne dal lodare il libero stile con cui Sonnenfels diceva delle verità poco piacevoli ed ogni tentativo di una riforma teatrale destava di primo acchito l'interesse curioso del dramaturgo amburghese.

Ma lo zelo troppo rigido di Sonnenfels contro il burlesco non gli parve tuttavia la buona strada per guadagnarsi il pubblico.

Le condizioni del teatro in Vienna si trovavano sostanzialmente diverse da quelle degli altri paesi dell'impero. Nella lotta di Sonnenfels per la riforma del teatro di Vienna si frammischiava lo sforzo autorevole del colto rappresentante della letteratura collo zelo dell'illuminista che non conosceva l'anima del popolo. Influssi italiani, il sereno, vivace umore della spensierata popolazione ed un poeta di gran vena comica avevano concorso ad assicurare in Vienna un posto eminente all'allegra commedia dell'arte. *Joseph Anton Stranitzky* (1676-1726), probabilmente nato in Praga ma cresciuto in Graz, deve aver fatto parte per un certo periodo di tempo della compagnia di Velten. Emerse di già in Vienna nel 1706 coi suoi lavori burleschi. Dal 1712 diresse il "*Kärntnertor-Theater*„. Per lo più le sue farse avevano per fondamento delle produzioni italiane, ma egli ebbe la buona idea non solo di rimaneggiare i suoi modelli, ma di nazionalizzare anche le allegre maschere. Da Arlecchino e Pickelhering venne fuori *Hans Wurst*, un contadino di Salisburgo che, oltre alla spatola, conforme alla foggia locale, ricevette pure come suo distintivo il cappello verde.

Fig. 40. — Vignetta del frontespizio della « Deutsches Schaubühne zu Wien », 2ª parte, Vienna, 1752.

Così Stranitzky diventò in qualità di Hanswurst il beniamino della città, e solennemente rimise sul palcoscenico prima della sua morte i contrassegni del suo grado al suo allievo *Gottfried Preehauser*, uno schietto tipo di viennese. Al diletto Preehauser si associò fino dal 1748 Joseph Felix von Kurz, la cui maschera di "*Bernardon*„ venne a mettersi al fianco di Hanswurst. In riguardo di figure, quali il Papageno ed il Leporello di Mozart, il fabbricante di barometri di Raimund e Valentin colla sua canzone della pialla, che mostrano ancora tutti i contrassegni della loro discendenza dall'antico Hanswurst di Vienna, noi ci sentiamo inclini ad accordarci colla difesa che Justus Möser ha fatto del comico e grottesco Arlecchino e di prendere a proteggere le popolari "*Hanswurstiaden*„. Anche il rigido Platen vantava lo spettacolo popolare di Vienna, "quale il più divertente di tutti i teatri tedeschi„ [1]).

[1]) Di qual genere fosse lo spirito di Stranitzky si può vedere dal titolo della sua " Ollapotrida „ del 1711.

Bisogna allargare di molto i confini della decenza per potervi ancora comprendere questo antico teatro viennese di Hanswurst. Il rozzo spirito popolare è talmente impepato in quasi tutte queste produzioni colla più volgare oscenità che la lotta appassionata di Sonnenfels contro il " verde cappello " ci appare giustificata da un motivo morale. Hanswurst, geloso della sua popolarità, si metteva talmente in prima linea da impedire che potesse in allora sorgere un serio drama letterario. Pur quando si rappresentò la " Miss Sara " di Lessing, la parte del servo Mellefont fu sostenuta in Vienna da Hanswurst. Dei tentativi di un drama regolare si fecero ad ogni modo anche qui fino dal 1747, ma ancora nel 1752 la " *Deutsche Schaubühne* " di Vienna, che voleva imitare la raccolta di Gottsched, ci offre in sul frontispizio una caratteristica vignetta dove, di fronte all'eroe di vecchio genere, Hanswurst agita sospettosamente il verde berretto e impugna lietamente la sua spatola.

Maria Teresa fino dal 1752 aveva ordinato che la " scena tedesca non si discostasse dalla buona morale ", ma solo tredici anni più tardi la commedia francese veniva congedata dalla corte viennese e solo del 16 febbraio 1776 è il decreto dell'imperatore Giuseppe, che innalzò il teatro presso il castello a teatro di corte e nazionale, colla prescrizione " che da allora in poi non vi si dovessero più rappresentare che buone e regolari opere originali e morigerate traduzioni da altre lingue ". Solo così fu saldamente fondato il " *Burgtheater* ", che rimase per lungo tempo la più eccellente delle scene tedesche. Gli sforzi di Sonnenfels principalmente contribuirono a questo indirizzo del teatro viennese, così fecondo di benefici effetti. Negli anni 1767 e 1768 egli scrisse le " *Lettere intorno al teatro viennese* " fingendole tradotte dal francese.

Non si deve togliere dalla " Dramaturgia amburghese " le norme per il giudizio di queste lettere, per quanto abilmente il " Lessing austriaco " abbia saputo utilizzare parecchie frasi e parecchi pensieri del suo insuperabile maestro. Lo sviluppo letterario era rimasto in Austria tanto indietro che Sonnenfels ebbe da lottare per la introduzione della riforma teatrale di Gottsched e della tragedia regolare di tipo francese ancora in un tempo, in cui nel Nord Lessing aveva di nuovo già scosso dal drama tedesco questo giogo francese delle regole.

Nel momento che sorgevano in Germania i primi nunzii poetici dello " *Sturm und Drang* ", Sonnenfels salutava in *Cornelius Hermann von Ayrenhoff* (nato a Vienna nel 1733) il primo poeta austriaco di una tragedia regolare in versi alessandrini. Anzi Ayrenhoff ebbe persino il singolare elogio del re Federico, il quale pensava che Molière stesso non avrebbe potuto dileggiare meglio " le passioni del gran mondo " (il barone di Forstheim ed il conte di Reitbahn) di quel che aveva fatto Ayrenhoff nella sua commedia " *Der Postzug* " (1769). Il generale von Ayrenhoff (morto nel 1819) assistette ancora al sorgere di Grillparzer, ma non si lasciò smuovere dal seguire la tragedia francese, alle cui forme si attenne ne' suoi drami patriottici " *Hermann und Thusnelda* " (1768) e nel " *Thumelicus* " e così pure nella tragedia " *Antonius und Kleopatra* " composta a confutazione di quella di Shakespeare. Avendo egli svolto nella sua dedica a Wieland le sue opinioni " sul teatro tedesco e sulla critica teatrale ", questi nella

continuazione delle sue " Lettere ad un giovane poeta „ lo mette in guardia da un tale deprezzamento di Shakespeare. Lessing si era doluto dell'imbarazzo di poter rispondere cortesemente allorchè Ayrenhoff gli inviò una delle sue " sinceramente mediocri tragedie „. E non più favorevolmente che del rappresentante della tragedia regolare in Austria giudicò egli del primo commediografo letterario di Vienna, del vice-cancelliere barone *Tobias Philipp von Gebler* (1726-86).

I poeti del teatro popolare possedevano decisamente un maggior talento comico di questi precursori del buon gusto. Dei due attori-autori *Stephanie*, il più giovane Gottlieb mise materialmente a profitto la passione sorta dalla "Minna „ di Lessing per le commedie dove figurassero dei soldati nel " *Disertore per amor figliale* „ ed in altri volgari drami a forti tinte. *Franz Heufeld* che per un certo periodo di tempo si unì a Sonnenfels, ma che poi come direttore del teatro viennese nel 1769 truccandosi egli stesso da Hanswurst rimise in onore questa vecchia maschera, prende una posizione di mezzo. *Christian Gottlob Klemm*, che da principio aveva tuonato come uno dei più accalorati contro la recitazione improvvisa della commedia dell'arte, ne assunse, convertendosi di un tratto, le difese e dileggiò nella sua commedia " Il berretto verde trapiantato sul Parnaso „ (1767) Sonnenfels e gli illuminati avversari di Hanswurst. Ma il miglior poeta dell'antico teatro popolare fu *Philipp Hafner* (1731-64). Nelle sue rare produzioni, che rispecchiavano con un vivace umorismo il luogo ed il tempo del loro sorgere, Goethe trovò rappresentata al vivo la grande sensualità viennese, mescolata di un tal pizzico di sudicieria da restarne stomacato.

Ma la Vienna dell'età dell' " *Aufklärung* „ riuscì pure a fornire alla storia dell'arte e della letteratura tedesca un contributo incomparabilmente più nobile e più puro. Le lettere più importanti della dramaturgia viennese sono dedicate all' " *Alkeste* „ di Gluck che Sonnenfels tratta come una produzione dramatica e non come un'opera. Egli saluta il creatore del drama, che " fattosi poeta e maestro lo pervase e lo ravvivò colla sua musica, pur là dove le nude parole non gli offrivano nessun spunto poetico „. Qui si accenna di già a proposito del primo drama musicale in uno spirito intieramente wagneriano alla cooperazione ed al completarsi reciproco delle due arti per la creazione dell'opera. La inesauribile pienezza della invenzione musicale, che mancò a Gluck, fu apportata in magnifico dono al teatro dal prodigioso *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756-91) di Salisburgo, che non riuscì però a trovare il poeta tedesco da lui vagheggiato.

Mozart, il maggiore di tutti i musici, avrebbe a giudizio di Riccardo Wagner sciolto il problema del drama musicale, se invece di un librettista pedantescamente noioso o frivolmente gaio avesse potuto avere per collaboratore un vero poeta. Mentre Mozart cercava inutilmente in Vienna un poeta, Goethe dal canto suo si affaticava in Weimar ed in Italia a comporre dei libretti tedeschi, senza condurre a termine nulla che lo accontentasse. Udendo il " Rapimento dal serraglio „ di Mozart (1782) Goethe sentì venir meno il suo lavoro di molti anni, come fallito e insoddisfacente. Per mezzo del musico Mozart, l'opera tedesca veniva fondata di un sol colpo oltrepassando tutti i melodrammi di Hiller e Weisse, Dittersdorf, Kayser e Goethe, Schweitzer e Wieland. Sarebbe stato desiderio di Mozart di potersi ora valere solo di libretti tedeschi.

Se negli anni antecedenti aveva preferito libretti italiani, nel 1783 scriveva: " Ogni nazione ha la sua opera, perchè noi tedeschi non dobbiamo averla? La lingua tedesca non è così facilmente cantabile come la francese e l'inglese? „ E allorchè due anni più tardi l'opera tedesca minacciava di cadere completamente in Vienna, lamentava egli allora con scherno invelenito: " Se ci fosse un solo patriotta che avesse credito le cose anderebbero altrimenti! In allora forse raggiungerebbe la sua fioritura il teatro nazionale così bene iniziato, e sarebbe forse un'eterna nota d'infamia per la Germania, se noi tedeschi cominciassimo una buona volta sul serio a pensare in tedesco, a commerciare in tedesco, a parlare in tedesco ed a cantare in tedesco? „.

Il musico nazionalista dovette per forza della necessità appigliarsi di nuovo a libretti italiani. Ma nonostante l'originaria redazione italiana, furono e rimasero proprietà delle scene tedesche " Il matrimonio di Figaro „ (1786, tolto dalla commedia rivoluzionaria di Beaumarchais) ed il " Don Giovanni „ (1787), un nuovo rifacimento del soggetto del punito libertino Don Giovanni trattato un'infinità di volte dai dramaturghi spagnuoli e da Molière, dal teatro dei conventi e dalla commedia popolare e pure in un balletto di Gluck. Solo al più geniale dei musici dramatici poteva riuscire di trasformare la prosastica commedia di Beaumarchais fondata sui motti di spirito e sull'intrigo in una perfetta opera musicale e di pervaderla senza danno delle sue caratteristiche col soffio di quel caldo sentimento, che era del tutto mancato al motteggiatore francese. Solo nel suo ultimo anno di vita potè a Mozart offrirsi l'occasione di ritornare col " *Flauto magico* „ (1791) ancora per una volta al melodramma tedesco.

Il libretto di Emanuel Schikaneder (o Giesecke) non merita una particolare considerazione; ma Herder attribuì una singolar lode alla sua lotta morale-illuminista della luce e delle tenebre, Goethe e Grillparzer lo ritennero degno di una continuazione. Il giuseppino Grillparzer accolse di nuovo pure le tendenze illuministe dell'opera antica. Il " Flauto magico „ è anzi una delle *féeries* che furono rappresentate come tante altre nel teatro buffonesco dello scaltro Schikaneder col maggior successo del momento. L'allegro servo (Hanswurst) è messo a fianco della coppia amorosa esposta a tutte le prove. Ma l'opera nel suo complesso è satirica e simbolica. La saggezza e la virtù di Sarastro, del capo degli illuminati (framassoni), supera la scaltrezza della regina della notte, cioè la " Aufklärung „ ottiene la vittoria sovra il partito così a lungo dominante in Austria degli oscurantisti ecclesiastici. Mozart, che fu pure un zelante framassone, si mise coscientemente col suo " Flauto magico „ al servizio della " Aufklärung „.

Nessuno meno che il fondatore del drama classico tedesco, Schiller, lamentò in occasione della precoce morte di Mozart quali speranze per il teatro tedesco scendessero nella tomba col creatore del " Don Juan „ e del " Flauto magico „. Anzitutto il lavoro di Gluck e di Mozart per la creazione di un vero drama musicale parve perduto. *Joseph Haydn* non accettò in una saggia coscienza del suo talento di contrapporre un'opera propria ai lavori inimitabili del gran Mozart. Ma negli argomenti de' suoi oratorii, tra i quali la " Creazione „ derivata dal " Paradiso perduto „ di Milton, e le " Stagioni „ (1799) dalle " Quattro stagioni „ una volta così universalmente ammirate di Thomson, l'amabile maestro ci fa rivivere

ancora oggi ne' suoi leggiadri ritmi delle poesie che negli anni, in cui si gettarono le fondamenta della moderna letteratura tedesca, esercitarono una influenza decisiva.

---

4. Filosofi popolari e prosatori scientifici.

Dacchè Thomasius inveì contro l'esercizio delle scienze quale di un'arte riservata a una minoranza, i tentativi di far partecipare ai beneficii dell'indagine scientifica una cerchia più vasta di popolo non ebbero più tregua. E sebbene alcuni divulgatori smarrissero ogni serietà scientifica, commettessero confusioni e colla diffusione di una coltura superficiale recassero più danno che utile, il venire alla luce della vita pubblica riuscì in complesso giovevole ai singoli rami dello scibile e sovratutto alla storiografia.

Il desiderio di esser compresi obbligò gli scrittori a rimaneggiare più di una volta la loro materia, e colla spigliatezza delle frasi si chiarirono e si assodarono anche i pensieri. Colla fondazione della università di Göttingen, inaugurata nel 1737, dove le scienze naturali e la storia trovarono un culto particolare, non fu soltanto in animo del suo nobile istitutore, il barone Gerlach Adolf von Münchhausen di aprire una nuova sede agli studi, ma di rendere la scienza ancora più utile che per il passato alla vita pratica. Non è un mero caso che appunto uno dei più famosi maestri di Gottinga, lo storico Schlözer, sentenziasse che i tedeschi si accostarono nelle loro università e sovratutto nella letteratura sempre più vicino ai tempi fortunati, in cui l'erudito non sdegnava di mettere a profitto di tutti la sua coltura.

La "*Aufklärung*" dovette, in conformità della sua natura, adoprarsi risolutamente a rendere possibilmente tutti partecipi del sapere acquistato dai suoi capi. Il sistema di Wolff fornì a questa tendenza un utile fondamento. Il movimento culturale della maggioranza si rivolse anzitutto nel secolo XVIII alle questioni di filosofia e di pedagogia, come nel secolo XIX alla storia ed alle scienze della natura, ed in sul principio del secolo XX sembra preferire le questioni di ordine fisico ed economico.

Già sulla fine del secolo XVIII era diventato un luogo comune la condanna della superficiale filosofia della "*Aufklärung*". Ma l'interesse generale per la filosofia di Kant, difficilmente accessibile, non sarebbe stato possibile se non si fossero un decennio prima formati per mezzo dei filosofi popolari la simpatia ed anche un certo allenamento per le questioni filosofiche. I tedeschi seguirono anche qui l'esempio straniero. La filosofia anglo-scozzese aveva già manifestato in nome del buon senso comune la sua intenzione di rendere accessibile la sua dottrina ad una più vasta cerchia di laici. L'esempio di Shaftesbury, di Voltaire, di Fontenelle dovette esercitare un influsso sovra lo sviluppo del "saggio" filosofico e gli articoli di Diderot offrirono il modello alle dissertazioni critiche.

La storiografia di David Hume (*History of England*, 1761) e di Voltaire, alle quali si aggiunse ancora nel 1776 Edward Gibbon colla sua poderosa "Storia

della decadenza e della rovina dello impero romano „, doveva risvegliare il desiderio di consimili opere storiche in lingua tedesca.

Nelle “ *Literaturbriefe* „ berlinesi si commentarono più di una volta i lamenti sollevati primieramente da Lessing e condivisi dal gran re sovra la mancanza di storici tedeschi e sovra la ragione di tal difetto. Solo Johannes von Müller e Schiller foggiarono di poi colle loro opere la storia a strumento di coltura generale pei lettori. Ma un fervido zelo per una trattazione popolare ed allettante di temi filosofici ed estetici, teologici e storici, ci si palesa nel periodo della “*Aufklärung* „ e del “ *Genie* „. Se pure nei giorni delle “*Horen*„ di Schiller godevano ancora del favore dei lettori alcuni filosofi popolari quali Garve ed Engel che appartengono per tutte le loro idee alla “*Aufklärung*„, altri, all'incontro, quali Zimmermann ed Abbt, mostrano già verso il 1775 dei tratti che attestano la loro affinità cogli “ *Stürmer* „ e coi “ *Dränger* „. Appunto gli scrittori più originali, quali Lichtenberg e Sturz, ci appaiono ora in acuta contraddizione, ora in accordo colle tendenze della generazione più giovane. Essi partecipano con vivo interesse ai progressi della letteratura, ma non si possono ascrivere senz'altro ad un determinato gruppo. L'antico ed il nuovo indirizzo si svolgono ancora per lungo tempo parallelamente.

Una ricca e confortevole varietà di prosa tedesca si svolge in tutte queste dissertazioni popolari, lettere, saggi storici, quadretti di viaggio, che comparvero nelle più diverse parti della Germania da Könisberg a Basilea, dai “ Pensieri sul valore del sentimento nel Cristianesimo „ (1761) di Spalding agli “ Aspetti del basso Reno „ (1790) di Forster, dalle “ Lettere sulle sensazioni „ di Mendelssohn (1755) alle “ Fantasie patriottiche „ (1774) di Möser.

Thomas Abbt, nato in Ulm nel 1738, professore di filosofia all'Università di Francoforte sull'Oder, redasse come sostituto di Lessing (colla firma B.) più che la quarta parte delle “ *Literaturbriefe* „ berlinesi. La magnifica retorica del suo antico modello (Sallustio) non riuscì ad armonizzarsi collo stile tumultuoso di Abbt. Ma Herder, che fu il successore in Bückeburg del consigliere concistoriale Abbt, si sentiva specialmente suggestionato dai pensieri e dalla forma di costui e ne rese grazie sulla precoce tomba di Abbt, — morto fino dal 1766, — nel “ *Torso von einem Denkmal* „. Abbt stesso si innalzò coi suoi due libri “ Sulla morte per la patria „ (1761) e “ Sul merito „ (1765) un ricordo onorifico nella storia della letteratura tedesca.

Fu già ricordato nella rassegna della letteratura della guerra dei sette anni il primo di codesti due scritti, in cui lo stesso Abbt, prima d'ogni altro tedesco del Sud, esaltava il valore morale del rigido adempimento del dovere, che il governo militare prussiano esigeva da' suoi sudditi. Era ancora necessario che Abbt premettesse alla sua esposizione degli argomenti per l'amore della patria e delle loro conseguenze la prova che il regime delle monarchie, malgrado la loro divisione in classi, non escludeva l'amore per la patria e l'obbligo di sacrificarle anche la vita.

Johann Georg Zimmermann (1728-95), dapprima capo-medico civico in Brugg sua patria (cantone di Berna) e dal 1768 archiatra del re d'Inghilterra in Hannover, nel suo libro “ Sull'orgoglio nazionale „ (1758) aveva contestato da principio a coloro che non fossero repubblicani di poter giustificare la loro

coscienza patriottica e solo dieci anni più tardi l'aveva loro ammesso in un rifacimento del suo libro assai letto. Zimmermann, qui come nel suo famoso scritto precedente " Sulla solitudine „ (1756) che nel corso degli anni ampliò nei quattro volumi delle " Riflessioni sopra la solitudine „, ama di sviluppare la giustificazione nonchè le aberrazioni dell'orgoglio nazionale e dell'amore per la solitudine, le nocive e le utili conseguenze di questi due sentimenti. Colla sua intensa ed angolosa personalità, in tutti i suoi scritti politici e più offensivamente negli ultimi egli sfoga, specialmente negli attacchi, tutta la impetuosità del suo carattere. Si fece così dei nemici e l'instancabile, distinto medico che nella sua utile opera " Sulla esperienza nell'arte medica „ aveva dato nel 1763 il primo modello di una trattazione popolare di questioni mediche, soggiacque da ultimo ad una incurabile ipocondria.

Zimmermann mostra di avere una straordinaria conoscenza del suo prediletto Rousseau e non ha minor famigliarità coi padri della Chiesa e colle leggende dei santi. Egli ravviva le sue illustrazioni con una quantità di esempi antichi e moderni. Si mostra sempre un partigiano. Senza riguardo si volge col suo possente stile contro i pregiudizi ed il fanatismo, specialmente quando gli si affacciano nel campo religioso e nella storia del monachismo. Ma l'apostolo della " *Aufklärung* „ si tramutò già leggermente nelle " Riflessioni „ in un suo oppositore. Ad ogni modo i suoi due libri " Sulla solitudine „ e " Sull'orgoglio nazionale „ appartengono alle migliori e più geniali opere in prosa tedesca del secolo XVIII. Lo studio delle scienze naturali acuì lo sguardo di Zimmermann anche per l'osservazione dei singolari fenomeni nazionali e storici, e Mendelssohn vantava già che Zimmermann ed il suo compaesano svizzero Iselin fossero i primi scrittori tedeschi " che avessero cominciato ad osservare gli uomini nella grande società politica con vero sguardo filosofico „.

Con *Isaak Iselin*, il cancelliere di Basilea, appartenne anche Zimmermann ai primi membri della " Società elvetica „ fondata nel 1761 da Johann Kaspar Hirzel in Schinznach, che formava il centro di tutte le correnti intellettuali nella Svizzera e che si propose per uno dei suoi compiti più egregi la cura della storia patria a bella posta trascurata dai patrizi dominanti. L'opera capitale di Iselin: " Sulla storia della umanità „ (1764), che sosteneva in contrapposto a Rousseau la fede nel progressivo perfezionamento dell'umanità, fu indicata da Herder stesso quale un lavoro di preparazione alle sue " Idee sulla filosofia della storia „. Il periodico di Iselin " Effemeridi della umanità „ (1776-82) doveva formare, come dice il sottotitolo, una biblioteca dogmatica, critico-storica della morale e della politica. Le vedute della recente scuola nazionale-economica dei Francesi (fisiocratici), il sistema di educazione, il tema della legislazione e le questioni storiche sono qui trattate in una forma comprensibile da tutto il pubblico da Iselin e da' suoi valorosi collaboratori. Appartenne al loro numero anche il cognato di Goethe, il francofortese *Johann Georg Schlosser* (1739-99), che faceva parte della Società elvetica quale podestà badenese in Emmendingen. Il " Catechismo di morale per i campagnuoli „ (1771) risponde completamente alle sue aspirazioni di rendersi popolarmente utile.

Se più tardi Schlosser nella sua austera e nobile religiosità si volse anche contro gli " *Aufklärer* „ di Berlino, favorì all'opposto, con piena convinzione, nel " Cate-

chismo „ e nella sua attività ufficiale, la " Aufklärung „. Suo nipote Alfred Nicolovius lo ha caratterizzato eccellentemente quando egli dice: " Schlosser, nutrito col midollo dell'antichità classica, espose ne' suoi scritti, quasi sempre riferendosi all'attività pratica, le più feconde verità del campo della politica, della storia, della morale e della filosofia con franchezza e con eloquenza „. Ad un uomo, che con un così risoluto bisogno di agire come Schlosser voleva imporre ciò che fosse riconosciuto per giusto, anche il servizio sotto un così nobile ed illuminato principe qual'era il margravio Karl Friedrich von Baden, dovette spesso riuscire così greve, che una volta pregò il suo signore di conferirgli un posto, in cui non dovesse parlare finchè non fosse interrogato.

In quale situazione venivano però a trovarsi degli uomini probi e indipendenti quando coprivano degli uffici pieni di responsabilità sotto piccoli despoti intenti solo a soddisfare i loro capricci! *Friedrich Karl von Moser* ci ha raccontato questo nel notevole libro " Il signore ed il servo, descritto con libertà patriottica „ (1759). E molto si aveva da raccontare nella sua famiglia intorno all'arbitrio dei principi ed alla energia dei funzionarii. Il padre *Johann Jacob von Moser*, un ottimo giurista ed un pio compositore di Lieder, languì per cinque anni in un duro carcere di Hohentwiel, avendo osato nella sua qualità di consulente del paese di difendere, in conformità del suo dovere, i diritti garantiti da titoli e giurati delle classi würtemberghesi contro il regime dilapidatorio del duca Carlo Eugenio. Suo figlio poi, come ministro plenipotenziario in Darmstadt, si rese colpevole di tristi licenze che provocarono nel 1780 la sua rovina. Questo Moser *junior*, di sentimenti pietistici, è il Philo nelle " Memorie della mia vita „ della signorina di Klettenberg (" Confessioni di una bella anima „ di Goethe) e l'autore di un poema biblico in prosa " Daniele nella fossa dei leoni „. Anche se Moser non corrispose come ministro all'ideale di un servitore principesco, ciò non ostante il suo libro ci offre un quadro istruttivo degli albori dell'assolutismo tedesco illuminato.

Gli scrittori tedeschi non avevano avuto molto spesso l'occasione di mettere alla prova come uomini di governo i loro principii filosofici e morali, come avvenne a Moser ed a Goethe. Ma la sua carriera portò uno dei più valenti uomini di ogni tempo a contatto della vita pratica, a capo del piccolo episcopato di Osnabrück, e l'uomo di governo e lo scrittore si diedero in lui concordi la mano: era costui il nobile figlio della terra rossa, *Justus Möser* (nato il 14 dicembre 1720, morto l'8 gennaio 1794). Giusta la strana disposizione della pace di Westfalia, si alternavano nel governo di Osnabrück un vescovo cattolico ed un protestante. Möser diresse gli affari sotto la signoria cattolica quale segretario della nobiltà e rappresentante del governo non altrimenti che durante la minorità del vescovo evangelico uno dei principi anglo-hannoveriani. Egli provò nelle calamità della guerra dei sette anni la sua prudente abilità, il suo disinteresse ed il suo pratico accorgimento sempre inteso al pubblico bene. Una sua più lunga dimora in Londra gli procurò una situazione migliore, ma il suo amore ed il suo studio restarono intieramente alla piccola patria, ai suoi costumi ed alle sue tradizioni, quali avevano esercitato la loro influenza dall'età più antiche fino a' suoi giorni nella vita pubblica e nella privata. Nessuno ha più diritto di Möser a pretendere di poter accompagnare il suo nome con quello di Jakob Grimm, quale cultore del *Volklore* tedesco.

Möser fece le sue prove in poesia soltanto col drama in alessandrini sulla morte di " Arminio " (1749), che non è solo importante per la scelta dell'antico eroe tedesco. Nella prefazione istituisce già un confronto fra le notizie di Tacito ed i contadini basso-sassoni, che egli aveva imparato a conoscere da avvocato nella sua città natale di Osnabrück. Möser fu in corrispondenza epistolare con Nicolai e si considerò sempre un affigliato al partito della "*Aufklärung* ". Ma laddove la "*Aufklärung* " si adoperava a regolar tutto in conformità dei precetti della ragione e della opportunità e ad assettar tutto coi dissennati diritti della consuetudine, Möser si attenne sempre con giudiziosa simpatia ai fondamenti storici ed alla natura dei singoli fenomeni, ed in molti casi fu tratto con pensiero elaborato così più profondamente ad assumere la difesa degli antichi tenuti in minor conto. Egli rinunciò tanto a Voltaire quanto a Rousseau. La remota antichità patria lo attrasse a sè con tutte le sue forze. E nella risoluta preferenza del tedesco sullo straniero, indicò egli la via alla nuova generazione, per il cui impulso rivoluzionario verso la originalità non mancò a quell'uomo superiore un senso di simpatia. Möser ha tirato, pensava il poeta del "Götz ", come un antico patriarca il suo giovane popolo in questo paese dell'antichità tedesca e indicò col dito territorii più ampii di quelli che avrebbero voluto concedere coloro che si erano imbevuti di spiriti francesi. Un uomo come il gran re stesso aveva dato una possente espressione all'antipatia di questi gallicizzanti contro " les abominables pièces de Shakespeare " ed il " *Götz von Berlichingen* " quale una " *imitation détestable* " di quei drami inglesi. L'antico eroe e saggio di Sanssouci desiderava un grande avvenire per la letteratura tedesca e non vedeva le migliori produzioni che erano sorte appunto sotto i suoi occhi. Avendo Möser aggiunto alla sua confutazione dello scritto di Federico " de la littérature allemande " i pensieri sopra " la educazione nazionale degli antichi Tedeschi ", dichiarava di voler vedere sciolta la questione del perfezionamento della letteratura tedesca sulla base delle sue osservazioni sul carattere nazionale.

Fig. 41. — Justus Möser. Dallo « Schabkunstblatt » di J. G. Huck, riprodotto in W. v. Seidlitz, « Historisches Porträtwerk ».

Furono precisamente da principio le intricate condizioni giuridiche della sua patria che diedero occasione dapprima all'avvocato, quindi all'uomo di stato Möser, di consultare gli antichi documenti. Ma presto fu attratto dalla storia della sua città natale per solo amore di lei stessa. Già nel 1765 pubblicava i primi fascicoli della sua " Storia di Osnabrück ". Essa diventò una delle opere ancor oggi fondamentali per l'antichissima storia delle provincie tedesche. Per quanto Möser può avere imparato pure dalla " *Teutscher Kaiser- und Reichshistorie* " (1728-43) e dai primi tentativi di Gottfried Mascow per chiarire i diritti

particolari delle provincie tedesche, solo colla sua "Storia di Osnabrück" comincia un nuovo capitolo degli studi sull'antichità tedesca.

Nell'anno 1766 Möser imprese a scrivere per gli "*Intelligenzblätter*" di Osnabrück quei brevi articoli che sua figlia, la signora von Voigts, raccolse fino dal 1774 in un volume nelle "Fantasie patriottiche". "Io le porto con me", scriveva Goethe nel dicembre 1774 all'editrice, "e quando le apro mi sento meglio e mi passano per l'anima desiderii, speranze, progetti di ogni maniera".

Questi articoli sopra i costumi ed i diritti antichi e sopra le nuove mode e sopra le condizioni giuridiche, economiche, storiche e linguistiche della Westfalia ebbero il nome di "Fantasie" non già perchè i loro desiderii fossero stranieri alla realtà. Essi traggono al contrario origine quasi senza eccezione dalle condizioni vigenti o anteriori. La loro veste ricorda spesso quella degli ebdomadarii morali, ma il loro contenuto non mostra alcuna imitazione letteraria. Tutto vi è esposto secondo la realtà da un osservatore preciso, ben pensante e pratico. Le "Fantasie patriottiche" gettano saldamente le loro radici nel suolo patrio. Si sente in esse come nell' "Oberhof" di Immermann l'odore della terra di Westfalia. La descrizione della casa del contadino di Westfalia, che è a ragione il più famoso di questi articoli, lasciò delle traccie dirette nel romanzo di Immermann. Ma anche la trattazione di Möser di una questione di belle lettere, la sua difesa di "Harlekin" (1761) che Lessing raccomandava a tutti i suoi lettori nella "Dramaturgia amburghese", ha strettissimo rapporto col suo metodo di trattazione storica. Egli trovò tanti elementi di comico e di grottesco negli antichi usi popolari da non poter sopportare con tranquillità che per amore delle regole d'arte francesi il rozzo buffone fosse bandito dalle scene.

Già nel fascicolo di ottobre dell'annata 1781 del "Museo tedesco" di Boie si vantava che gli scritti di Möser fossero improntati del suggello speciale della nazione tedesca. Nella disputa se *Helferich Peter Sturz* si potesse o non mettere a paragone di Möser colse nel segno Nicolai affermando che ambedue ebbero maggior conoscenza del mondo che non si riscontri di solito fra gli scrittori tedeschi e che ambedue seppero ritrarre la realtà con colori vivaci, ma che ciascuno di essi vede e giudica il mondo e gli uomini da un punto di vista affatto differente. Lo Sturz di Darmstadt (nato nel 1736) visse quale segretario del conte Peter Andreas Bernstorff nella cerchia klopstockiana in Kopenhagen, finchè inviluppato senza colpa nella catastrofe di Struensee dovette abbandonare la Danimarca e passò tristemente i suoi ultimi anni (morì nel 1779) in Oldenburg. Sturz scrisse soltanto brevi articoli, pittoresche lettere di viaggio da Londra e da Parigi, pregevoli saggi su Klopstock, Rousseau, Bernstorff per il "Museo tedesco". Egli mostrò un profondo interesse per l'antica letteratura tedesca e si provò per il primo a volgere in tedesco da una traduzione francese l' "Edda". I suoi brevi articoli pieni di un ricco sapere nei campi più svariati e di umore satirico gli procurarono a ragione la fama di prosatore classico. Sotto varii aspetti si mostrò di molto superiore ai suoi contemporanei per l'acume e per la originalità della critica. I suoi viaggi insegnarono agli osservatori di spirito tedesco quanto ad essi ancora mancava: come patria e libertà fossero nella loro lingua non molto più che parole senza contenuto fino a quando sollevavano in ogni guerra di confine l'ascia contro i proprii fratelli. La satira concisa di Sturz tradisce quanto

più avrebbe ancora a dire. Non solo nella descrizione dell'arte dramatica di Garrick che si trova nelle sue lettere inglesi ma anche come satirico s'incontrò Sturz in vario modo col più geniale degli umoristi tedeschi del suo tempo, col suo compaesano *Georg Christoph Lichtenberg* (nato in Oberramstadt presso Darmstadt nel 1742).

Con una intelligenza educata matematicamente e con una coltura filosofica straordinaria, Lichtenberg, che era professore di fisica nell'università di Göttingen fin dal 1769, abbordò la letteratura di battaglia. Egli non poteva rimanere immune dalla sensibilità del suo tempo. Ma nè l'età aurea di Uz e Ramler nè la dignità di Klopstock e il contegno giovanilmente acerbo dei genii, che egli così volentieri dileggiava, potevano ispirare fiducia nell'uomo, nemico di ogni fanatismo, che si era opposto dubitando a tutte le scienze, eccetto che alla sua. Egli voleva mettere sulle parrucche degli ecclesiastici la fiaccola della verità. Sbrigliò ferocemente il suo spirito intorno alla "*Physiognomik*" di Lavater e scagliò contro Voss la sua allegra satira "*Ueber die Pronunciation der Schöpfe des alten Griechenlands verglichen mit der Pronunciation ihrer neueren Brüder an der Elbe*". La maggior parte dei suoi articoletti uscirono nel "Calendario tascabile di Gottinga", da lui diretto fino dal 1778. Lichtenberg sapeva trattar bene e seriamente argomenti serissimi. Ma anche la sua celia è importante, perchè al disotto di essa, secondo il giudizio di Goethe, c'è per lo più nascosto un problema. Ebbe a disposizione del suo spirito spregiudicato e del suo *humor* "un mondo intiero di cognizioni e di fatti da poterli mescolare come un mazzo di carte e giuocarle scaltramente a suo piacere". Gran peccato che un ingegno così raro siasi sciupato in coserelle! Il valore e la tempra del versatile osservatore e dell'agile scrittore appaiono nel modo più evidente dalle sue numerose lettere e dagli "*Aforismi*" che egli raccolse nei suoi diarii. Fino alla sua morte (1799) si occupò per molti anni del disegno di un vasto romanzo satirico che in sul modello de' suoi autori prediletti Swift e Fielding dovesse rappresentare e mettere in derisione le piccolezze della vita tedesca. Ma invece di esso condusse a termine un'altra grande opera, la "Spiegazione dettagliata delle incisioni in rame di Hogarth" (1794-99).

Il pittore londinese William Hogarth (1697-1764) non è solo il contemporaneo di Swift, Smollet, Fielding, Sterne, ma al pari di esso uno spirito satirico, anzi un censore della società de' suoi giorni. Mentre Chodowiecki si profonda con amore nella osservazione della vita borghese, Hogarth espone a mo' di ammonizione con molta amarezza in quadri ciclici la vita del giuocatore, della ragazza perduta, del matrimonio alla moda senza amore. Egli ci fa ridere col "Musico indispettito", ma col "Poeta nel bisogno" ci invita a dolorose riflessioni. Lichtenberg illustra ora ciò che il pittore ha disegnato come se l'incisore si valesse ora della penna invece che del bulino, in una lingua ed in uno stile animati da un'allegra celia, possibilmente simile a quella dell'artista stesso. Lichtenberg riesce con una lieve deviazione ad indirizzare sovra altre teste quei colpi che Hogarth aveva assestato così abbondantemente sui vizi e sulle follie della sua patria.

Da codesta collaborazione dello scrittore satirico tedesco e del pittore satirico inglese balzò fuori una creazione di singolarissima bellezza, quale forse in op-

posta maniera riuscì, approssimandovisi nell'illustrazione che l'artista fece dell'opera del poeta, il "Reinecke Fuchs" di Kaulbach-Goethe. Ma Hogarth resta molto al disopra di Kaulbach.

Per il romanzo satirico che Lichtenberg si contentò di vagheggiare non ci diede un compenso *Theodor Gottlieb von Hippel* (1741-96) colle sue "*Lebensläufe nach aufsteigender Linie*" (Biografie in linea ascendente, 1778) e con le "*Kreuz- und Querzügen des Ritters A bis Z*" (Corse attraverso campi e fossi del cavaliere A-Z, 1793). Queste due opere non si possono chiamare romanzi nel moderno uso della parola. Hippel stesso indica quale scopo delle "*Lebensläufe*" (che ci dànno parimenti una pittoresca descrizione della vita della Curlandia nel suo contrasto della classe dei signori e dei pastori tedeschi colla gente di campagna miseramente oppressa) il procurare una pubblica diffusione a parecchie idee di Kant, in cui allora solo una ristrettissima cerchia di amici era stata iniziata in Königsberg. Il romanzo umoristico di Hippel appartiene assai più alla filosofia popolare che non all'arte. Le sue vere opere letterarie non furono questi due informi romanzi che trattano di tutte le possibili follie dei suoi contemporanei e le sue insignificanti commedie, bensì il suo notevole libro: "*Über die Ehe*" (Sul matrimonio, 1774).

Kant esaltava il suo amico quale un cervello capace di abbozzare colla maggior facilità i disegni più vasti e di condurli a termine con una tenacia non mai vacillante. L'uomo di cui si disse che onorò ogni ufficio da lui coperto si era innalzato colle proprie forze dalle più umili origini alla ricchezza ed alle alte dignità. Ma questa dura lotta lasciò traccie nel suo carattere ereditariamente molle e divise così la sua vita esteriore dall'intima che ai suoi contemporanei, cui tenne diligentemente nascosta la sua attività letteraria, apparve un tipo pieno di contraddizioni. E tuttavia si spiega, per esempio, assai bene dal corso della sua vita la contraddizione che nel suo libro abbia energicamente combattuto il celibato e che egli sia poi sempre rimasto celibe. Troppo a lungo e troppo gravemente aveva egli dovuto lottare per la sua diversità sociale di nascita colla donna amata per guardare alla meta non disingannato della sua passione giovanile e del suo oggetto. Il suo libro "Sul matrimonio" è scritto da un punto di vista affatto diverso dall' "*Ehezuchtbüchlein*" di Fischart (cfr. vol. I, p. 372). La contrapposizione dei due scritti di materia affine serve di confronto per la diversa concezione del mondo dei due secoli. I contemporanei di Hippel trovarono molto strano e lo ritennero un cattivo scherzo che l'autore del libro "Sul matrimonio" in uno scritto "Sovra il miglioramento civile delle donne" estendesse la sua pretesa di una completa uguaglianza dei due sessi anche nel campo dell'attività pubblica. Noi dobbiamo all'incontro vedere in Hippel uno dei più antichi propugnatori del femminismo moderno. Le sue pretese sostenute da Hippel non sono che l'ulteriore sviluppo delle tendenze iniziatesi nei "Fogli ebdomadarii morali" per una migliore e più libera educazione della gioventù femminile.

I "Fogli ebdomadarii morali" esercitarono una durevole influenza sovratutto coll'aver messo innanzi per la prima volta parecchi problemi, per quanto fossero poi da essi insufficientemente trattati. Così il barone, annoverese *Adolf von Knigge* (1752-96) proseguì il tentativo di educazione dalle riviste ebdoma-

darie in pratica saggezza di vita colla sua riuscitissima opera "Sui rapporti cogli uomini" (1788), che fu detto da Platen con lode esagerata un ottimo libro d'indelebile valore. Ma il libro così diffuso e così utilizzato di Knigge si deve raffrontare in una cornice storica più vasta. I poeti cortigiani della società medievale diedero nel "*Tischzucht*" e simili opere regole di creanza per i loro nobili compagni e nel secolo XVI in Italia si offriva l'ideal tipo dell'uomo di corte ("Il Cortegiano" del Castiglione) da imitarsi a tutti coloro che volevano aver fortuna nelle corti dei principi colle loro buone maniere e con un'educazione di moda. Alla vigilia della rivoluzione francese Knigge non si rivolge più ad una ristretta classe sociale. Egli non vuole dare consigli di buone maniere per le classi elevate, bensì per i rapporti con ogni sorta di uomini, senza riguardo alle loro condizioni. Del pari che nei "Fogli morali ebdomadarii", ci sono presentati varii caratteri, solo che Knigge, il cui "Romanzo della mia vita" ed i bozzetti di viaggio ce lo mostrano un buon osservatore, attinge dalla propria conoscenza degli uomini e non da La Bruyère nè da Addison.

Tra i lavori di Knigge si trova pure la traduzione delle "Confessioni" di Rousseau. La questione della educazione che era stata affacciata per la prima volta alla discussione dai "Fogli ebdomadarii morali", si attirò l'interesse generale, quasi morboso, tosto che Jean-Jacques Rousseau comparve col suo "*Émile, ou de l'éducation*" (1762). In Germania *Johann Bernhard Basedow* di Amburgo aveva già reclamato quattro anni prima una energica riforma dell'istruzione giovanile. Dopo la pubblicazione dell' "Emilio" il professore di Kiel credette venuto il momento di condurre ad effetto i suoi disegni. Con scritti e con giri di conferenze, in uno dei quali ebbe Goethe compagno di viaggio, raccolse la somma necessaria per l'esecuzione del suo "*Elementarwerk*" (1774), che doveva formare la base del nuovo insegnamento secondo le leggi naturali. In Dessau, dove il nobile principe Leopold Friedrich Franz dedicò le cure più diligenti all'educazione della gioventù e del popolo, si aperse nel 1774 il "*Philanthropin*" come un grande istituto modello. I risultati rimasero certamente al di sotto dell'enorme aspettativa, ed il fanatico Basedow, sempre impegnato in lotte, dovette confessare di non essere capace di dirigere un tale istituto. Ma egli trovò chi potesse degnamente sostituirlo nel brunsowichese *Joachim Heinrich Campe*, il rinnovatore del pedagogico "Robinson", nè fu piccola l'efficacia del famoso e denigrato istituto di Dessau per il miglioramento dell'istruzione giovanile.

Ma già nel 1781 il zurighese *Giovanni Enrico Pestalozzi* (1746-1827) compariva col suo libro popolare di pedagogia "*Lienhard und Gertrud*". L'educazione morale, fondamento di ogni coltura, deve prendere il suo inizio dalla madre. Questa forza morale si diffonderà poi dalla famiglia nella società e nello Stato. Solo a Pestalozzi, al modesto discepolo di Iselin, veniva fatto di rendere proficuamente pratiche le fantasiose idee di Rousseau e di Basedow.

La storia letteraria può solo accennare di sfuggita a tutte queste manifestazioni della coltura che furono appunto aiutate dallo sviluppo delle lettere e di cui l'arte sperimentò poi di nuovo per riflesso l'influenza. Ma appunto a proposito di Pestalozzi, in cui culmina quel grande movimento pedagogico del secolo XVIII che penetrò dappertutto, si deve ricordare quali profonde traccie questo interesse per la riforma della educazione abbia lasciato nelle opere più importanti della

letteratura tedesca. Lessing tracciò lo sviluppo spirituale-religioso della umanità nella sua “ Educazione del genere umano „ come Schiller tendeva a realizzare la sua speranza d'innalzar l'uomo mercè la bellezza all'unità ed alla libertà spirituale mediante una educazione estetica. L'eroico Fichte predicava sull'educazione di una nuova stirpe di uomini nei “ Discorsi alla nazione tedesca „, mentre il molle Jean Paul nella “ Levana „ esponeva il suo delicato metodo pedagogico. Le biografie degli eroi di Wieland e di Goethe nell' “ Agathon „ e negli “ Anni d'istruzione di Wilhelm Meister „ ci appaiono quali un esempio d'educazione. Ma il vecchio Goethe ci lasciò finalmente una specie di contrapposto all' “ Emilio „ nella sua descrizione della provincia pedagogica nei “ *Wanderjahre* „, e raccolse così definitivamente ancora una volta nella letteratura i tentativi pedagogici del secolo XVIII.

Quanto fosse serio lo sforzo di guadagnare la simpatia di tutte le persone colte alle idee filosofiche lo si vede dai lavori di uomini quali Engel e Garve. Il mecklenburghese *Johann Jakob Engel* (1741-1802) riscosse un grandissimo plauso col suo romanzo famigliare “ *Herr Lorenz Stark* „ (1795) pubblicato nelle “ Horen „ di Schiller, il cui ambiente di piccola borghesia ed i caratteri disegnati con cura amorosa richiamavano alla mente dei lettori la patria. Ma tutta la sua attività letteraria viene già caratterizzata dal titolo della sua opera principale: “ *Der Philosoph für die Welt* „ (La filosofia ad uso del mondo, 1775-1800). La scienza filosofica viene esposta interamente nel senso della *Aufklärung* in veste piacevolissima e variata, in raccontini, dialoghi, caratteri. Al suo secondo lavoro principale, alle “ Idee sulla mimica „ (1782) che ebbero per un certo periodo di tempo valore di codice, dovette Engel la sua chiamata alla direzione del teatro di Berlino.

Goethe e Schiller si sentirono poco edificati del tono assai leggero delle opere di Engel. Essi credettero di dover negare ogni traccia di sentimento estetico tanto a lui quanto “ al buono e prode uomo „, che fu per essi il professore di Breslavia *Christian Garve* (1742-98). Ma Garve esercitò appunto un influsso sovra la coltura del giovane Schiller colle sue vivaci riflessioni filosofiche. Sebbene Garve come precettore morale non smentisse la sua derivazione dalla scuola di Gellert, i suoi “ Saggi sovra diversi soggetti tolti dalla morale, dalla letteratura e dalla vita sociale „ e gli altri suoi numerosi trattati mostrano in lui quello fra i rappresentanti della filosofia della “ *Aufklärung* „ che si può gloriare della miglior coltura specializzata nel campo filosofico, di un giudizio critico spesso fine e di uno stile pieno di buon gusto. Parecchie delle sue ricerche sono originali e più profonde che non i lavori dell'accademico berlinese *Johann Georg Sulzer*. Lo svizzero perfettamente acclimatatosi a Berlino rappresenta nel suo vocabolario della “ Teoria generale delle belle arti „ (1771-74) l'indirizzo estetico. All'incontro l'amico e collaboratore di Lessing *Johann Joachim Eschenburg* in Braunschweig nel 1783 nel suo “ Abbozzo di una teoria e di una letteratura delle belle lettere „ (1805, “ delle belle arti del dire „) curò assai più la parte storico-letteraria della evoluzione.

La scienza storica aveva la sua sede principale in Gottinga. A Goethe che vi si recava studente sembrò che il passare il tempo dei proprii studii in questa università fondata da poco “ fosse la cosa più desiderabile per un giovanotto che

volesse coltivare sè stesso e contribuire alla coltura degli altri „. *Christian Gottlob Heyne* si era quivi adoperato fino dal 1763 per uno studio dell'antichità classica, che si sciogliesse finalmente dai lacci tradizionali della servitù teologica e che invece di un semplice chiarimento di parole abbracciasse nel miglior senso umanistico tutta la vita storica del grande mondo antico in tutte le sue manifestazioni. Ed insieme col rappresentante della filologia classica Goethe ricorda come uno dei maestri che lo attirarono a Gottinga l'orientalista *Johann David Michaelis,* che non si potè liberare certamente del tutto dalla teologia, ma che tuttavia sostenne con spirito rigidamente scientifico l'indipendenza della filologia orientale.

Un'efficacia più generale fu esercitata dallo storico *August Ludwig Schlözer.* Aveva costui vagheggiato nella sua giovinezza con passione il disegno d'un viaggio di scoperte in Oriente; poi, dopo una lunga dimora in Russia, fu chiamato nel 1769 alla scuola superiore di Göttingen. Ne' suoi dotti lavori, i più importanti dei quali si riferiscono alla storia russa ed alla storia universale, egli non riuscì a liberarsi dal pragmatismo degli antichi, ma mise per il primo fra gli storici tedeschi in mostra la connessione della coltura e della storia. Colla sua " Corrispondenza di argomento per lo più storico e politico „ (1776-82) e colle sue "*Staatsanzeigen* „ (Notizie politiche, 1782-93) si volse completamente al presente. In questi due giornali sostenne in grande e con avvedutezza politica la lotta contro gli abusi nel governo e nella società, proseguita in piccolo dal suo conterraneo del Würtemberg, il pubblicista *Wilhelm Ludwig Wekherlin,* in una serie di periodici (" *Das graue Ungeheuer* „, 1782-87) di maniera giornalistica più moderna. I fogli temuti e da per tutto letti di Schlözer erano di fatto una specie di " pubblico libro di lagnanze „. È possibile che Goethe, che non vide mai di buon occhio una tal critica pubblica, accenni ne' suoi satirici " *Vögel* „ all'impresa di Schlözer in Schuhu, che riceve le più segrete notizie da tutti i malcontenti del mondo e pensa di pubblicare queste verità raccolte dalla gente insoddisfatta in forma di una " Corrispondenza „. La "*Aufklärung* „, in cui favore si adoperarono la " Corrispondenza „ e le " Notizie politiche „, si allargò pure qui nella letteratura dotta al campo della vita politica, e Schlözer, di carattere saldo, si guadagnò colla sua libera critica il grandissimo merito di risvegliare in Germania la coscienza politica da lungo tempo trascurata.

A quali tristi conseguenze per la propria persona e per la comunità potesse condurre questo difetto di educazione politica lo si può scorgere dalla vita di uno dei più eminenti scrittori tedeschi, *Johann Georg Forster* (1754-94). Schlözer, che quale avversario di Basedow prese vivo interesse alle questioni pedagogiche ed educò col suo proprio metodo didattico la figliuola in tal guisa che essa potesse venir laureata in filosofia nell'Università di Gottinga, scrisse pure una serie di libri per bambini. Ne comincia uno coll'avvertimento: " Giovane tedesco, impara a conoscere la tua patria tedesca, altrimenti non sei degno di essere tedesco „. Forster all'incontro imparò a conoscere la maggior parte del mondo prima della sua patria tedesca e venne a tal punto da sacrificare negli errori della rivoluzione la coscienza nazionale ad un ideale cosmopolitico di libertà. Il figlio del naturalista *Reinhold Forster* accompagnava già undicenne il padre ne' suoi viaggi di ricerche botaniche sul Volga. Dal 1772-75 gli fu compagno nel viaggio

di circumnavigazione di Cook e nel 1777 pubblicò qual suo primo libro la descrizione di questo viaggio intorno al mondo. Tornato finalmente in Germania sui ventiquattro anni, trovò anzitutto amichevole accoglienza nei circoli giacobini di Düsseldorf, quindi un posto di professore di storia naturale in Kassel, dove fu invitato da un suo amico, l'anatomo Sömmering. Fu lo stesso che pure nel 1788, allorchè le speranze riposte da Forster in una cattedra a Wilna se n'erano sfumate dinanzi alla barbara realtà della grettezza polacca, lo fece chiamare alla direzione della biblioteca di Magonza. La moglie di Forster, Teresa, figlia di Heyne, pose il suo amore in Ferdinand Ludwig Huber, mentre suo marito si gettava nel tumulto politico. Egli si lasciò fare da clubista di galanti spiriti francesi vice-presidente del governo istituito in Magonza da Custine ed imparò troppo tardi a riconoscere in Parigi che la sua fede in un rimedio che dovesse uscire da questa rivoluzione era stata una deplorevole illusione.

Forster sta di gran lunga più vicino agli "*Stürmer und Dränger*" che ai rappresentanti della "*Aufklärung*" soddisfatti di sè stessi. Inquietudine ed un anelito non mai soddisfatto, l'aspirazione al nuovo ed un debole sentimento si manifestarono così nella vita come negli scritti del coltissimo naturalista. Fu opera meritevolissima del giovane Friedrich Schlegel di avere, dopo la precoce morte di Forster, messo in rilievo la figura dello "scrittore sociale" che come nessun altro dei prosatori classici tedeschi "ebbe lo spirito del libero progresso" e di averla liberata dalle fosche ombre, che per le ultime azioni politiche di Forster minacciavano di velare tutta la sua persona.

Le "*Ansichten vom Niederrhein*" (Prospetti del basso Reno), lettere, che Forster indirizzò a sua moglie da un grande viaggio compiuto nell'anno 1790 su tutte le sue impressioni d'arte, di scienza, di politica, di paesaggi e di gente, furono già esaltate da Lichtenberg come uno dei capolavori in lingua tedesca. Ed esse sono diventate per la chiarezza della visione e per l'acume dei giudizi come per la vita personale che l'autore seppe infondere nel suo stile ammaliante un libro veramente classico. Più importanti in rapporto della storia generale dello spirito ci appaiono i lavori minori, in cui Forster per il primo in Germania svolse in modo comprensivo per tutti i principii di una indagine scientificamente libera della natura senza timide preoccupazioni per la bibbia e per l'autorità religiosa. Se noi ripensiamo ai peritosi inizii della poesia della "*Aufklärung*" quali ci appaiono nello "*Irdisches Vergnügen in Gott*" di Brocke, possiamo di lì misurare il progresso e l'importanza della confessione di Forster: che l'investigare gli abissi di Dio si addice alla speculazione della critica e dell'imaginazione. "A noi bisogna niente meno che la verità, e questa ci offre la considerazione del creato in sovrabbondante misura". La natura sia come effetto o forza efficiente rimane sempre la prima immediata "rivelazione di Dio per ciascuno di noi". Articoli come "Uno sguardo nell'insieme della natura" (1781) prenunziano il "Kosmos" di Alexander von Humboldt. Nello studio "L'arte e l'età" Forster si mette a fianco di Schiller, di cui difese con calda convinzione "Gli Dei della Grecia" dall'attacco di Stolberg (1789) nel fascicolo di maggio della rivista: "*Neue Literatur und Völkerkunde*". Colla "guida ad una futura storia della umanità" (1789) si pone originalmente al fianco di Herder. Nello stesso spirito di Schiller e di Goethe il Forster esalta l'arte greca quale il prodotto di un fortunato periodo dell'umanità e le pone in contrapposto l'arte recente che geme sotto il dispotismo. Ci appare inoltre uno sviluppo dei pensieri di Lessing al quale appunto si richiama la dichiarazione fatta

da Forster rispetto ai fanatici religiosi: " Chi indebolisce la libertà morale e combatte le opinioni piuttosto colla forza che colla ragione, sia re o prete o monaco o laico, è un turbatore della pubblica quiete. Una proposizione della quale pur un solo dubiti ancora non è almeno per costui solo ancora risolta, sia pure che concerna l'esistenza di una prima causa oppure la eternità della nostra esistenza ".

I lavori di Forster apparvero così disseminati nelle più varie riviste che i contemporanei non poterono avere un'idea completa del gran numero dei suoi pensieri, del suo sapere e del suo carattere, che si dimostra in questi articoli e forse più ancora nelle sue lettere. " La vasta comprensione del suo spirito ", giudicava Friedrich Schlegel. " questo suo abbracciare tutti i soggetti in generale ed in ogni loro parte conferisce agli scritti di Forster un carattere veramente grandioso ".

III.

STURM UND DRANG

"*Sturm und Drang*„ suona il titolo di un drama di Klinger pubblicato nel 1776. Solo nel secolo XIX diventò d'uso comune l'impiegare il titolo di questa produzione teatrale per designare tutta quell'età che si stende dall'apparire dei "Frammenti„ di Herder (1767) al compimento del "Don Karlos„ di Schiller (1787). Durante il rivoluzionario movimento artistico si parlò pure di un "*Genieperiode*„. La preferenza del motto ora usato involge in sè parimenti un giudizio. Noi siamo usi onorare col nome di "genio„ soltanto quella forza intellettuale che trionfa attraverso tutte le difficoltà. E dalle numerose schiere di tanti talenti letterarii più o meno grandi emersero solo Herder, Goethe e Schiller come spirituali condottieri della nazione veramente consacrati dal genio.

Ciò che sopratutto desta il nostro interesse per quei due decennii è il loro distornarsi dagli stranieri e la loro aspirazione ad un carattere nazionale, la loro lotta accanitamente appassionata contro il vecchio ed il loro sforzo per foggiarsi non solo un nuovo stile poetico, ma un nuovo contenuto d'arte e di vita. Non quello che realmente si è conseguito, ma lo "*Sturm und Drang*„ (d'impeto e d'assalto) che investì i giovani e li spinse ad aprire la via alle loro proprie concezioni nei campi più diversi, desta ancora nella riflessione storica un senso della forza, della brama e del rigoglio di vita che in allora ribollirono nella letteratura tedesca, in un fermento spesso veramente incomposto ed affatto assurdo, ma tuttavia pieno di promesse.

Un represso bisogno di attività che trovò di rado campo per esplicarsi nella vita si sfogò nell'arte. Malgrado la loro ripugnanza verso il "secolo scribaiuolo„, quei giovani che aspiravano impetuosamente ai grandi cómpiti della vita debbono accontentarsi di affermare letterariamente le loro forze. Allorchè Klinger ottenne finalmente l'agognato posto di luogotenente, gettò al fuoco i poemi incominciati. Goethe si mette al coperto colla citazione del motto biblico che si deve riconoscere l'albero da' suoi frutti e che all'incontro si riguardino come nostri frutti ciò che noi scarabocchiamo sulla carta. E Lavater scriveva già nel 1774 nella sua "Fisionomica„: "Goethe ha un magnifico temperamento di azione degno di un principe. Egli potrebbe essere un re„. Allorchè Schiller si separò in Mannheim dal suo fido Streicher coll'ultima stretta di mano, era deciso di accogliere solo più di passaggio la visita della Musa e di non più scrivere all'amico

prima che col talento e colla tenacia fosse riuscito a diventar ministro. Herder sentiva in sè qualcosa dello spirito di Licurgo, di Solone e di Calvino. " Perchè non potrei io fondare una tale istituzione, una repubblica per i giovani? „ si domandava egli nel suo " Giornale di viaggio „. Durante il suo tragitto da Riga a Nantes vagheggiò per mare il sogno di trasmutare l'intiero aspetto della Curlandia e della Livonia con una riforma scolastica e di indirizzare, influendo sulla imperatrice Caterina, la civiltà della Russia per nuove strade. E confidando in un'azione più intensa sugli spiriti sperava di poter conseguire un tale scopo colla sua opera di scrittore.

Agli " *Stürmer und Dränger* „ si adatta quel che Dorothea Schlegel diceva con minor ragione dei suoi amici romantici: " Voi, o uomini rivoluzionarii, dovete anzitutto combattere con ogni vostra possa: potrete quindi scrivere per riposarvi come Götz von Berlichingen la storia della vostra vita „. In sul principio della prima scuola romantica si ripresero anche nell'azione alcune delle tendenze del periodo dello "*Sturm und Drang* „. Il voler influire direttamente sulla vita per mezzo della poesia è un segno caratteristico del periodo dello " *Sturm und Drang* „ come degli inizii del romanticismo. D'altronde in ciò si palesa appunto una parentela fra la *Geniezeit* ed il drama a tesi dei naturalisti e della giovane scuola poetica tedesca negli ultimi due decennii del secolo XIX. Ambedue le volte non si accontentarono di un semplice fine estetico: essi vollero adoperarsi di interessare il pubblico alle questioni da loro proposte e risolte secondo le loro idee.

Nella " Nuova Eloisa „ di Rousseau, il miglior libro, a giudizio di Lenz, che mai sia stato edito nella letteratura francese, il tema della diversità di classe di due amanti, portato poi in sulla scena da Gemmingen nel drama " Il padre tedesco „, da Heinrich Leopold Wagner nella tragedia " Il pentimento dopo il fatto „, e da Schiller in " Cabala ed amore „, ci appare per la prima volta con un determinato indirizzo contro il pregiudizio nobiliare. Mercè l'interessante scritto di Cesare Beccaria " Sui delitti e sulle pene „ (1764), la questione se la pena capitale in uso per le infanticide non fosse eccessiva, trapassa dal campo giuridico al letterario. Il giurista Goethe fece oggetto di discussione nel suo esame di licenza in Strasburgo la tesi contestata. Il suo Werther, come fecero Westenrieder in un romanzo e più tardi il giovane Schiller in una ballata, raccomanda caldamente le attenuanti psicologiche per gli sfortunati. La questione criminale spunta persino nella tragedia di Gretchen. Lenz, dopo aver esortato in sulla fine della sua commedia " I soldati „ i reggenti dello Stato di adoperarsi contro gli inconvenienti che derivano dal celibato dei militari, indirizzò su tale questione un memoriale al duca di Weimar con quelle proposte che gli parevano più opportune. Sulla giustificazione o condannabilità del duello si discusse qua e là nei drami di quell'età colla stessa vivacità che ai nostri giorni in una produzione moderna sulla " soddisfazione „ e sull' " onore „. Anzi una questione prediletta del drama francese del secolo XIX: fino a qual punto sia ammessibile la riabilitazione sociale di una donna con un triste passato, forma già il soggetto di una commedia di Karl Lessing "*Maîtresse* „ (1780).

La commedia si era trasmutata allora quasi del tutto, come al presente, in un drama sociale a tesi. La " commedia commovente „ gli aveva spianato la via ed i drami emozionanti e di costume di Iffland formano solo un gruppo speciale

del teatro sociale, sviluppatosi nel periodo dello "*Sturm und Drang*". Tuttavia la riproduzione della realtà in sul teatro dovette in allora riuscir noiosa nelle commedie di Iffland, come ai giorni nostri nei lacrimosi drami borghesi. Anche il poeta di " Cabala ed amore " credeva ora di poter risollevare a dignità e grandezza il drama riconnettendolo con spiriti nuovi alle tragedie eroiche di Shakespeare e dei Greci. Questa fase del movimento servì ad ogni modo per guardarsi seriamente da una preferenza unilaterale della commedia borghese di costumi o, come si chiama secondo la moda odierna, del drama sociale. E come le esigenze della realtà bandirono volentieri in sulla fine del secolo XIX il verso dal drama, così anche il drama della "*Geniezeit*" si servì quasi senza eccezione della prosa, che la "Sara" e l' "Emilia" di Lessing avevano per la prima volta introdotto nella tragedia.

L'età dello "*Sturm und Drang*", come il movimento letterario di cento anni più tardi, propose con preferenza nel drama questioni sociali. Tuttavia esercitò la sua maggiore influenza non coi drami, bensì col romanzo di Goethe "*Die Leiden des jungen Werthers*" (I dolori del giovane Werther). I segni caratteristici di quel periodo appaiono appunto qui facilmente afferrabili: l'anelito alla redenzione da tutti i legami convenzionali, anzi borghesi, che culmina nel grido di Rousseau per il ritorno alla natura come il riconoscimento della sola supremazia del sentimento e del diritto illimitato dello individuo. Il desiderio dell'età di Werther e pure di nuovo della nostra di rifarsi completamente alla comune realtà delle cose, è qui realizzato, poichè un fatto veramente avvenuto forma la catastrofe e con essa la base sostanziale del romanzo. E nondimeno tutto vi è nello stesso tempo vissuto e sentito personalmente. Malgrado un'esteriore dipendenza da Richardson e Rousseau, l'imitazione letteraria che aveva continuato fastidiosamente fino allora passa completamente nel Werther in seconda linea dinanzi alla potenza di un vero ed originario sentimento appassionato. Ma questa è appunto la norma principale di tutto il periodo dello "*Sturm und Drang*": la ricerca della originalità.

Herder ha fatto la parola " genio " sinonimo di " originale " e di " inventore " e Kant esigeva che la parola straniera fosse sostituita dall'espressione tedesca "*eigentümlicher Geist*" (spirito individuale). Anzi Lessing si era già espresso, pur senza usare la parola " genio " nel senso della "*Geniezeit*", allorchè ne' suoi versi sovra le regole della poesia e della musica contrappone " allo spirito mediocre ": " uno spirito che la natura abbia stabilito a modello, è ciò che è per sè stesso e diventa grande senza regole ". L'indipendenza dalle regole era anzi appunto la cosa essenziale. Si insistette quasi sempre sulla necessità assoluta del genio. Ma laddove Gellert aveva espressamente dichiarato che il genio abbisognava di regole e di coltura, si bandisce ora accanitamente la signoria assoluta del genio e l'inutilità, anzi il danno di tutte le regole, persino di quelle mantenute ancora da Lessing. Noi, grida il giovane Goethe, " che da giovani ci avvezzammo a sentire in noi e a vedere negli altri tutto compassato e in bell'ordine ci scandalizziamo della mancanza di disegno e dei caratteri di Shakespeare. Ed io grido: Natura! natura! non tanto natura quanto uomini di Shakespeare! " Campe voleva ancora tradurre nel 1819 " Genio " semplicemente con " Natura ". Goethe, più vecchio, biasimò in uno sguardo retrospettivo il mal uso di questa espressione nella parola e nel fatto. Il genio, diceva egli, si dichiarò verso il 1770 fuori di ogni confine, violò tutte le leggi esistenti e rovesciò tutte le regole.

" Se alcuno corresse a piedi pel mondo, senza saper bene perchè e dove, si chiamerebbe un genio del viaggio, e se alcuno intraprendesse qualcosa di strampalato senza scopo ed utilità, anche ciò parrebbe una trovata di genio „.

Non soltanto la " *Aufklärung* „ berlinese, povera di sentimento e priva di intelletto per le novità, ed a capo di essa Nicolai, ma pure uomini della tempra di Lichtenberg e l'amico di Goethe Johann Heinrich Merck dileggiarono l'arroganza geniale della gioventù immatura. Nella tendenza alla naturalezza ed alla originalità si faceva vedere troppo spesso l'affettazione ed una gonfia impotenza. Nel vegetariano *Christoph Kaufmann*, che il Lavater raccomandava ai suoi amici in Germania nel 1776 quale il suo messaggero, appare la caricatura della " *Geniezeit* „ e della sua tendenza alla naturalezza. " Il segugio di Dio „, come egli si chiamava, predicava dapertutto con petto nudo e colla chioma fluttuante il suo motto " Si può quel che si vuole e si vuole quel che si può „, finchè il grande apostolo fu riconosciuto dai suoi credenti per un ciurmatore. Allora poi anche Klinger, il cui drama aveva ricevuto da Kaufmann il nome divenuto famoso, dileggiò " il grande spirito di Plimplamplasko, oggi chiamato genio „, come Chodowiecki mise spiritosamente in ridicolo col bulino la falsità e l'arroganza del " genio possente „ che si pavoneggia. Anche Goethe non derise solo dopo la quiete che egli trovò in Weimar nella sua "*Geflickte Braut*„ la falsa sentimentalità ed il mentito entusiasmo della natura che preferisce la natura dipinta al vero splendor di luna. Già nel colmo della "*Geniezeit*„ l'acuta satira del suo drama " *Satyros, oder der vergötterte Waldteufel* „ si volge contro le esagerazioni dell'evangelo della natura di Rousseau, che si mette in urto con tutte le acquisizioni anche più necessarie della civiltà e disdegna pur le case e gli abiti quali una bizzarria dell'abitudine che " ci allontana dalla natura e dalla verità „.

Fig. 42. — Kraft-Genies. Dalla incisione di Serrurius (disegno di D. Chodowiecki), nella k. k. Familien-Fideikommiss-Bibliothek di Vienna.

Era naturale che i rappresentanti della disciplina letteraria più antica e francese come Weisse, Uz, Sulzer e Wieland, così accanitamente avversati dai giovani, vedessero irrompere in quel movimento rivoluzionario la rovina della letteratura tedesca. Ciascuno di essi doveva inquietarsi per la sua propria gloria se per questa nuova valutazione della poesia i recensionisti delle " *Frankfurter gelehrten Anzeigen* „ (Merck, Herder e Goethe) affermavano che il beato Gellert non " aveva alcuna idea della poesia che sgorga dal cuore traboccante e dal vero sentimento, all'infuori della quale non ce n'è altra „ e dalla loro parte esigevano dal poeta " gusto tedesco e sentimento tedesco „.

Tuttavia anche il periodo dello "*Sturm und Drang*„ soggiace per varii modi ad influssi stranieri. Esso attinse da Rousseau l'aspirazione alla natura e da due scritti inglesi, dalle "*Conjectures on original composition*„ (1759) di Edward Young e dall' "*Essai on the original genius and writings of Homer*„ (1769), di Robert Wood, la tendenza all'originalità. La raccolta di antiche canzoni e ballate (*Reliques of ancient English Poetry*), con cui il vescovo inglese Thomas Percy sbalordiva nel 1765 la gente di coltura francese nella sua patria come in Germania, mise in onore il *Lied* popolare e fu di stimolo alla creazione della ballata popolare di Bürger e di Goethe. Nello stesso anno lo scozzese James Macpherson pose termine alla sua pubblicazione cominciata nel 1760 degli apocrifi canti del favoloso bardo celtico *Ossian*. Non solo nel giovanile romanzo di Goethe. ma pure in posteriori opere scientifiche di Herder ci appaiono alla pari gli uni accanto agli altri i poemi di Omero ed i rifacimenti modernizzati degli antichi resti della epopea scozzese di Macpherson. Il viennese Denis tradusse ancora nel 1768 e Federico Leopold Stolberg nel 1806 l'intiero Ossian. Il saggio di versione di Goethe trovò posto nei "*Werthers Leiden*„. Della traduzione tedesca di Ossian fatta da Herder sopravvive ancora oggi il lamento per la beata giovinetta di Kola ("Il canto funebre di Darthula„) nella musica di Johannes Brahm. I malinconici canti epici di Ossian, non appena risuonarono dalle nebbie dello Highlands scozzese, destarono la lira dei bardi tedeschi nel bosco di Thuiskon.

---

1. Herder. I bardi ed i poeti di Gottinga.

Nel dicembre del 1767 Klopstock sbalordiva il suo fido Gleim colla notizia che egli aveva sostituito in tutte le sue Odi la mitologia greca colla "celtica o colla mitologia dei nostri avi„ — (l'una e l'altra avevano in allora lo stesso valore per gli ammiratori tedeschi di Ossian). — Nella medesima lettera Klopstock racconta di avere incoraggiato Gerstenberg a scrivere una tragedia sul "Conte Ugolino„ che riuscì ottima e non troppo spaventosa.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823), che originava probabilmente da una famiglia turingia, aveva studiato scienze giuridiche in Jena e aveva poi composto in qualità di ufficiale danese canti di guerra in sul modello dei "*Grenadierlieder*„ di Gleim, prima che venisse accolto il 1763 nella ristrettissima cerchia degli amici di Klopstock. Lessing rese onore nelle "*Berliner Literaturbriefe*„ alle sue "frascherie„ anacreontiche lodandole scherzosamente quali opera scavata in Ercolano del poeta greco Alcifrone e chiamando il loro autore un genio che prometteva moltissimo. Ma come anacreontico Gerstenberg è solo uno dei molti. All'incontro col suo "*Gedicht eines Skalden*„ introdusse nel 1766 la poesia dei bardi nella letteratura tedesca.

I cinque canti nei quali lo scaldo Thorlaugur Himintung canta il mutuo sacrificio della sua vita e di quella del suo amico Halvard ed il crepuscolo degli Dei in sulla traduzione francese dell' Edda di Mallet (1756) sono fredda cosa. Solo notevole

in rapporto alla tecnica è l'unione dei ritmi liberi di Klopstock colla rima, tentata qui per la prima volta da Gerstenberg. Ma lo scenario nordico ed i nuovi nomi di Dei e di eroi germanici fecero subito una forte impressione sui poeti più giovani.

Dallo Scaldo di Gerstenberg, anch'esso una imitazione di Ossian, e dai barditi di Klopstock uscì il canto dei bardi, o come dissero i contemporanei di sentimenti meno favorevoli, l'urlìo dei bardi. Si indicano col nome di bardi con orgoglio tedesco non solo i giovani poeti gottinghesi ed alcuni viennesi, ma anche parecchi più anziani. Ancora nel 1803 Friedrich David Gräter, che ha un posto d'onore fra i più antichi cultori scientifici della filologia germanica, pubblicò un suo “*Barden-Almanach der Teutschen*„ (cfr. la tavola a pag. 276) ed Heinrich von Kleist fa benedire l'attacco della battaglia di Arminio col canto confortevole dei dolci antichi bardi. Per quanto accanitamente Klopstock ed i suoi giovani di Gottinga maledicessero al conquistatore bellico, nel “*Bardenlied*„ si celebrarono guerre e battaglie, sebbene naturalmente per la libertà, che secondo le parole di Stolberg tinge le azzurre onde del fiume voltolante i massi “col sangue dei cavalli dei tiranni, col sangue dei servi dei tiranni, col sangue dei tiranni, col sangue dei tiranni!„.

Fig. 48. — Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Da un rame anonimo, esemplare della k. k. Familien-Fideikommiss-Bibliothek di Vienna.

“L'eterno tuonare della battaglia, il fuoco che lampeggia ardente dagli occhi, l'aurea unghia schizzata di sangue, l'elmo col pennacchio, la lancia, un paio di dozzine di iperboli strampalate, una lunga filza di *Ha!* e di *Ah!* se il verso non riesce completo„ facevano venire in uggia a Goethe la poesia dei bardi, i cui cantori si torturavano il cervello per truccarsi secondo l'antico gusto di Ossian.

Goethe biasimava già il bardo Rhingulph quale il rappresentante principale di quella maniera poetica che gli ripugnava. Così si chiamò *Karl Friedrich Kretschmann* (1738-1809) nella sua lirica trilogia su Arminio (“*Gesang, als Varus geschlagen war*„, 1768; “*Klage Rhingulphs*„; “*Hermann in Walhalla*„), mentre sotto il nome del bardo Wonnebald tentava d'importare di contrabbando nella primitiva foresta germanica l'anacreontica leziosamente bamboleggiante. Questo fu infatti, come Jakob Grimm deplorava, “uno scandalo poco profittevole pei bardi„. Ma se il lirico trasportandosi artificiosamente in un ambiente storico del tutto diverso poteva sentirsi tratto a recitare una parte non sincera, d'altra parte questo voltarsi alla tedescheria, per quanta illusione individuale ed

inganno storico vi potesse occorrere, corrispose al lodevole e giustificato proposito del periodo dello " Sturm und Drang " di contrapporre la propria maniera all'esotica.

Gerstenberg stesso fu eccettuato nella critica di Goethe dalla condanna generale, poichè era un grande spirito ed aveva suoi particolari principii. Assai meglio che non nel canto dello Scaldo ebbe occasione di dimostrarli nel suo " Ugolino " e come critico.

Nella " *Geniezeit* " si può chiaramente distinguere una corrente che proviene da Klopstock da un'altra che derivà da Lessing. I compagni del " *Göttinger Hain* " ci appaiono sotto l'assoluta signoria del poeta della Messiade e delle Odi. come pure della influenza di Klopstock risente la poesia degli inni di Goethe ed una gran parte della lirica giovanile di Schiller. Le poesie di Klopstock istillarono nei giovani il culto dell'amicizia sentimentale e dell'amor tenero, l'orgoglio di patria ed il sentimento di libertà. All'incontro nel drama del periodo dello *Sturm und Drang* ci ricordiamo continuamente dell'esempio e della dottrina di Lessing. La tragedia borghese ricorda la sua " Sara " e la " Emilia ", ed il poeta del " Fiesco " si richiama per il suo libero uso della storia alla " Dramaturgia amburghese ". E quando Lenz tenta di contrapporle una nuova dramaturgia, non è men vero che egli come gli altri poeti che imitarono Shakespeare avessero appreso per la prima volta da Lessing a conoscere il grande tragico inglese.

Ma le due opere, che con l'esame critico di quanto si era fatto fino allora e coll'esposizione di nuovi principii preludiano la " *Geniezeit* ", le " Lettere sopra le meraviglie della letteratura " (Schleswig, 1766) ed i *Frammenti* di Herder " intorno alla moderna letteratura tedesca " (Riga, 1767), traggono ambedue la loro origine dalle " *Berliner Literaturbriefe* ". Herder stesso indicava già sul titolo delle sue tre raccolte i frammenti come " un'aggiunta alle lettere concernenti la letteratura recentissima " e dichiarava nel primo periodo della prefazione che esse non dovevano essere altro fuorchè una prosecuzione delle " *Literaturbriefe* " e niente altro che un ricordo dei loro meriti in prò di un notevole miglioramento del gusto. Le " *Schleswigische Literaturbriefe* " di Gerstenberg imitarono nella forma le " *Berliner Literaturbriefe* " e vorrebbero tornar utili, completandole. agli scrittori come le berlinesi lo furono ai lettori.

Mentre Wieland nell'impresa degli sleswighesi vedeva con disprezzo soltanto " una foggia di nuove lettere sulla letteratura tedesca " in sul modello di Berlino, riconobbe Herder subito in questi rappresentanti di un gusto scaldico una nuova scuola letteraria, che malgrado il loro stile confuso avrebbero potuto contribuire grandemente alla coltura tedesca. Il tentativo di costituirsi in partito indipendente era fallito col "*Nordischer Aufseher* " ai letterati nordici raccoltisi nel 1758 intorno a Klopstock ed a Cramer. Ora invece, valendosi di forze fresche e più giovani. quali Sturz, Schönborn, Funk, Resewitz, riuscì a Gerstenberg di dare la spinta ad un nuovo movimento letterario.

Volendo Gestenberg, in contrapposto alle illustrazioni di Lessing nella " Dramaturgia amburghese ", vedere giudicate " le opere di Shakespeare non dal punto di vista della tragedia, ma quali rappresentazioni della natura morale ", e rigettando la traduzione di Wieland, lancia pure nel medesimo punto per la prima volta il grido di guerra per i giovani: *Genie!* Quali genii si contrappongono Shakespeare ed Omero

al "*bel esprit*" e non sono soggetti ad alcuna regola. Sovratutto noi dovremmo esigere dalla poesia nè l'osservanza delle regole nè la correttezza, ma il caratteristico ed il personale. Tutta la nostra lirica fin qui, eccettuata naturalmente quella di Klopstock, è poesia semplicemente arguta. Ma il vero Lied sorge solo dove "signoreggia il semplice tono del sentimento". Tutti i motti epigrammatici ed arguti dello spirito giocherellante distruggono il carattere del "Lied".

Fig. 44. — Johann Georg Hamann. Disegno tratto da un quadro ad olio di anonimo di Königsberg, riprodotto in G. Koennecke, « Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur », 2ª edizione.

Genio, originalità, sentimento e passione: le esigenze della poesia dello "Sturm und Drang" quali Goethe espose sei anni più tardi come critico nelle "*Frankfurter gelehrten Anzeigen*" e compì nelle sue opere, sono per la prima volta messi spiccatamente in rilievo da Gerstenberg. Egli non si immischiò più nell'ulteriore sviluppo di questo movimento. L'autore dell'"Ugolino" e delle "*Schleswigische Literaturbriefe*" veniva già fino dal 1767 ricacciato nell'ombra da un maggiore, da Herder.

Come Gerstenberg dalla scuola poetica tedesca raccolta in Danimarca intorno a Klopstock, così procede Herder dalla cerchia dei letterati di Könisberg. Dacchè Gottsched era stato forzatamente tratto dalla *Hochschule* prussiana per innalzarsi in Sassonia a dittatore della repubblica letteraria tedesca, l'interesse per i fatti letterarii era stato mantenuto desto nella lontana provincia per mezzo della "*Teutsche Gesellschaft zu Königsberg*". Il suo direttore, il professore di poesia *Johann Gotthelf Lindner*, autore di parecchi drami scolastici criticati da Hamann, appartiene a quella scelta schiera di amici, presso cui la straordinaria importanza del maestro Kant veniva già apprezzata nel tempo in cui le "*Berliner Literaturbriefe*" col loro recensore di filosofia, Moses Mendelssohn, non presentivano ancora nei primi scritti del privato docente di Königsberg alcuna traccia della grandezza futura. A quella cerchia, che fino dal 1764 possedette il suo organo letterario nelle "*Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen*" appartenevano Hippel ed il patriotta *Johann Georg Scheffner* ("*Leben, wie ich es selbst geschrieben*" 1816). Ma l'anima di tutta questo circolo che aveva un culto per Rousseau e da cui Herder ebbe le più vive impressioni giovanili, fu *Johann Georg Hamann*, il mago del Nord.

Il buon zelo educativo ma disordinato del padre di Hamann, un chirurgo di Königsberg, aveva già fatto del cervello del fanciullo (nato il 27 agosto 1730),

“ una baracca da fiera piena di merci affatto nuove „. Hamann, dopo aver saggiato diversi posti di precettore in Livonia, si occupò a Londra degli affari commerciali del suo amico riganese Berens. Dopo cattive tentazioni, scrisse egli colà tra affanni e miseria nell'aprile del 1758, allorchè la luce del Signore aveva improvvisamente stenebrata la sua anima, i “ Pensieri sul corso della mia vita „, una confessione di una franchezza alla Rousseau. Dopo il ritorno alla città natale fu da ultimo amministratore della dogana. Nel 1787 accettò un invito dalla pia principessa Gallitzin in Münster e quivi morì il 21 giugno 1788.

Tutta l'attività letteraria di Hamann fu accidentale lavoro d'occasione. Egli stesso confessava che dopo alcuni anni non era più in grado di comprendere i suoi scritti, perchè essi erano il frutto di passate letture, di cui più non avrebbe potuto replicare l'associazione delle idee. Anzi, siccome egli amava le ardite espressioni e le similitudini abbaglianti, chiama i suoi scritti un mucchio di letame. ma in cui c'è la semenza di tutto quello che ha nel pensiero. Ed egli aveva un tal tesoro nella mente che Lessing pensava che gli scritti di Hamann potessero servir di esame a quei signori che si spacciano per polistori. La Bibbia e la fede religiosa formarono dopo la sua conversione in Londra il punto comune donde traggono principio ed hanno fine tutte le sue monografie. Come egli contrapponeva la fede vivamente sentita all'erudizione critica, il sentimento al raziocinio, così dovette contrapporsi ostilmente alla “*Aufklärung* „. Riuscì ad entusiasmarsi per il “ Nathan „ di Lessing. Come predicatore cristiano nel deserto si scagliò contro l'illuminista ebraico Mendelssohn nel suo scritto polemico “*Golgotha e Schebli-mini* „. Ma d'altra parte nella dottrina e nella vita non si accordò nè coll'ortodossia nè coi pietisti, coi quali era personalmente legato di amicizia.

Nel primo dei suoi caratteristici libretti, nelle “ Memorie Socratiche, raccolte per la noia del pubblico da un innamorato della noia „ (1759), difese il suo rapporto affatto personale colla fede cristiana e quivi scopre la sua propria somiglianza con Socrate, che non si fidò della scienza nè dei canoni intellettuali, ma del suo genio. Questo insistere sul genio mostra già esteriormente l'adesione di Hamann allo *Sturm und Drang*. L'intimo impulso ed il sentimento individuale devono dar legge alla poesia. La parola confusa di un genio viene riconosciuta da Hamann di maggior valore della imitazione più leggiadra, poichè l'originalità dei pensieri è l'anima della poesia. Egli chiama già, come più tardi il suo discepolo Herder, la poesia il linguaggio primitivo della razza umana. Come egli fece mettere un Pan cornuto sul frontispizio della “ *Crociata di un filologo* „ (1762), riconnettendovi nel suo pensiero il significato che egli sotto il segno della croce muoveva guerra contro il secolo miscredente, ma pur associando colla fede cristiana l'ironia socratica ed un vivo senso dell'antichità. La collaborazione di tutte le forze umane (*ἓν καὶ πᾶν* = uno e tutto) in antitesi al loro frazionarsi per mezzo delle singole intelligenze fu il principio essenziale della sua dottrina. Ogni forma singola gli pareva ripudiabile. Appunto per ciò quell'uomo di molte letture si induceva a stento a esporre le sue idee. Il suo stile, che si muoveva in continue allusioni, citazioni, confutazioni e frasi ironiche, cagionava a questo mirabile scrittore “ spesso sudori affannosi e vampe al viso „.

Il lettore sentiva, come dice Goethe, nei libricciattoli sibillini di Hamann “ serie riflessioni sovra la tradizione e la vita „ di un uomo dal pensiero solido e profondo. Ma a quest'idea pervenivano solo pochi lettori, quale appunto Goethe

stesso, che, come rappresentante della gioventù rivoluzionaria, raccoglieva in un'apposita cassa i bizzarri documenti di quel maestro coll'intenzione di pubblicarli. Un'azione più ampia esercitò Hamann non direttamente, bensì solo coll'impiego e col profitto che il suo maggior discepolo Herder fece de' suoi oracoli.

L'avo di *Johann Gottfried Herder* immigrò come tessitore dalla Slesia nella Prussia orientale. Quivi, nella piccola Mohrungen, dove suo padre fu maestro e cantore, Herder (vedi la tav. a p. 166) venne alla luce il 25 agosto 1744 " in una oscura, ma non misera mediocrità „. Il 18 dicembre 1803 l'infaticabile uomo si dipartì da una vita ricca di lotte e disillusioni, di lavoro e di opere immortali, coprendo la carica di sovraintendente generale in Weimar.

Dopo duri e tristi anni di giovinezza, Herder diventò nell'agosto 1762 studente di teologia in Könisberg. Il diacono Sebastian Friedrich Trescho in Mohrungen, un superficiale poligrafo; aveva ben riconosciuto le straordinarie doti del suo *famulus* avido di letture, ma appunto perciò quell'arrogante invidioso cercava di precludere la via degli studi al povero figliuolo del maestro. In Königsberg Herder si affezionò a Kant, allora poco noto ancora al gran pubblico, ma sopratutto ad Hamann, ed allorchè egli più tardi venne in acerbissimo dissidio col creatore della "Critica della ragion pura „, mantenne invece per tutta la vita un culto fedele per Hamann, il maestro e l'amico " dal cuore sensibilissimo „. Già nel novembre del 1764 Herder si recò quale maestro aiutante nella civica scuola del Duomo di Riga. Tutta la sua coltura, lamentava due anni più tardi il giovane collaboratore, era una di quelle culture irrazionali " che fanno di noi dei maestri, mentre dovremmo essere degli scolari „. Ma la sua attitudine pedagogica si palesava già così brillantemente, che si fondò per lui, allo scopo di trattenerlo in Riga, uno speciale posto di predicatore. Nella vita di Hamann e di Herder la fiorente repubblica di Riga appare ancora la comunità anseatica spiritualmente vigile, che partecipava in stretto legame colla madre patria tedesca alla sua miglior vita intellettuale.

Già in Pregel aveva Herder iniziato la sua carriera di scrittore non solo con poesie di occasione, colà in uso fino dai giorni di Simon Dach, ma pure con recensioni ed articoli per i giornali di Königsberg, a cui poi susseguirono dei saggi per gli " Indicatori di Riga „. Quando Herder in un discorso per l'inaugurazione di un tribunale in Riga (1765) si adoperò per chiarire l'antitesi della nostra vita civile in confronto della patria degli antichi, nonchè la conseguente differenza fra la eloquenza degli antichi e dei moderni, si muoveva già qui intieramente nell'orbita intellettuale del suo primo grande scritto: la raccolta di frammenti "*Sovra la nuova letteratura tedesca* „ (1767-68).

La critica dominante si compiaceva nell'accoppiare gli antichi poeti coi nuovi: Klopstock con Omero, Gleim con Anacreonte, Willamow con Pindaro. Herder non si accontenta di mostrare la falsità di tutte le comparazioni di tal genere, ma si scaglia pure contro il loro fondamento: la tendenza alla imitazione. La poesia e l'arte non sono il prodotto del capriccio dei singoli; nè riformatori estetici o filosofici della lingua possono loro venire in soccorso coi loro mezzucci. Esse sono una dote del mondo e dei popoli. " Il genio della lingua è pure il genio della letteratura di una nazione „. Per raggiungere i Greci c'è una sola via: invece di imitarli, essere originali come loro, che poetarono col loro linguaggio, colla loro religione, colla loro

storia, coi loro costumi e col loro clima. Così ammoniva pure un epigramma di Klopstock gli imitatori tedeschi della poesia greca: " Il Greco inventò! „. Ma noi, lamentava Herder, siamo ancora in tutto falsi Romani, e tutta la moderna letteratura col suo impiego a rovescio della mitologia ha ricevuto, come spiega la " terza raccolta „, una fisionomia latina.

Nessun singolo scritto poteva bastare per le idee che si affollavano impetuosamente nella mente di Herder, e per il suo continuo bisogno di penetrare in ogni ramo della vita intellettuale. Non appena li aveva cominciati gli pareva che la loro cornice fosse troppo angusta per la folla dei pensieri anelanti ad esprimersi intorno alla storia, al presente ed alla via da tenersi per l'avvenire. Da uno scritto incompiuto passava sollecitamente ad un altro, dal rimaneggiamento dei frammenti interrotti al " *Torso von einem Denkmal* „ (1768) che sulla tomba di Abbt doveva celebrare negli scritti di questo autore il sano spirito di uomo e di cittadino quale un retaggio della nazione tedesca. Dal " Torso „ riuscì Herder per mezzo del " Laokoon „ di Lessing ai " *Kritische Wälder* „ (Selve critiche) (1769). Ma le " Meditazioni concernenti la scienza e l'arte del bello „ lo invilupparono nel secondo e terzo " *Wäldchen* „ (Selvetta) in tristissime brighe colla consorteria di Klotz. Ed egli, che aveva " troppo sangue, troppo poco siero e vigor di vita, che Dio ne abbia misericordia „, non era uomo simile a Lessing da sostenere tali lotte con coraggio vacillante.

Herder aveva scritto per riguardo al suo ufficio sacerdotale senza firmarsi. Il genere di uno stile, che mostrava a chiare note la maniera di Hamann e appariva nello stesso tempo nelle recensioni di Herder per la "*Allgemeine deutsche Bibliothek* „, tradì subito l'anonimo. La conseguenza della negazione di Herder si fu che il predicatore, che a cagione della sua professione non aveva voluto farsi conoscere per uno scrittore di letteratura, apparisse ora in pubblico ad un tempo quale scrittore e qual bugiardo. Si intesseva così assai presto nella vita di Herder per ragioni esteriori ed intimi stimoli, che procedevano entrambi dal meglio della sua natura, l'insolubile e fosca rete del destino, che malgrado tutte le fatiche, malgrado i più nobili sforzi, si strinse in seguito sempre più stretta e più penace intorno a quel povero uomo.

Da Riga scrisse una volta Herder a Kant di avere assunto il suo ufficio ecclesiastico per nessun altro motivo " se non perchè io sapeva ed ogni giorno più imparava dall'esperienza che nello stato della nostra organizzazione borghese di qui si può diffondere nel miglior modo la coltura e la luce dell'intelletto fra quell'onorevole parte dell'umanità che si chiama il popolo „. Ma se egli in ore felici vantava all'amico di sentirsi legato per un tenue filo alla sua classe, la classe per contro legava l'uomo. Se egli in Riga pubblicando i suoi primi grandi lavori credeva con molta inesperienza di poter tenere nascosto nell'ombra del pulpito lo scrittore, doveva più tardi sentire profondamente nel suo intimo per la maggior parte della sua vita il dissidio fra la libera fede umanitaria, cui aspirava il suo spirito di indagatore, e gli obblighi della sua posizione ecclesiastica.

Non durò certamente a lungo il suo allontanamento dal cristianesimo nel modo che egli l'aveva palesato in Riga. Colà l'intimo discostarsi dalla dottrina

cristiana aveva decisamente influito sulla decisione di Herder di rinunciare improvvisamente nel maggio 1769 al suo ufficio scolastico e religioso e di abbandonare la città a lui così caramente diletta. Egli voleva imparare a conoscere non più solo dai libri, ma viaggiando e sopratutto in Francia, il mondo e gli uomini e le grandi correnti della vita, trasportandovisi in mezzo. Il diario di questo viaggio per mare da Riga a Nantes ci rivela quel mondo di idee, di progetti di riforme, di quantità d'opere, che si venivano plasmando in quel cervello ed in quel cuore " santamente sfavillante ". Nella esecuzione dovevano poi assumere un'impronta assai diversa, non altrimenti che il vagheggiato grande viaggio pel mondo ebbe nella realtà ben altra sorte.

Fig. 45. – Karoline Herder. Da un quadro ad olio di Friedrich Tischbein, in possesso della signora M. von Stichling di Weimar.

Da Parigi Herder accettò un invito del principe vescovo di Lubecca a Eutin per accompagnarne il figlio in un viaggio d'istruzione. Nel seguito principesco venne a Darmstadt, dove, essendo ospite nella casa di Merck, si incontrò con *Karoline Flachsland* che doveva poi diventare la compagna della sua vita, ed a Strasburgo, dove ammalato d'occhi doveva indicare al giovane studente Goethe la via della libertà e della salvezza nell'arte di Shakespeare e nella poesia popolare. Così il viaggio appena iniziato era anche già finito. Colui che era appena sfuggito al pulpito dalla operosa Riga si ritirò nell'aprile del 1771 in qualità di consigliere concistoriale nella sperduta Bückeburg. Lo attirava il pensiero di poter far colà qualche cosa come successore del suo venerato Abbt. Herder, così difficile ad accontentarsi, non seppe adattarsi come Abbt alla singolare natura del conte Guglielmo, appassionato cultore delle scienze militari, ma trovò per suo conforto nella moglie di costui, la pia, sofferente contessa Maria, una " bella anima " che lo comprendeva in tutto e che da lui veniva intimamente venerata. Parve ad Herder ed alla sua fida Carolina una liberazione allorchè finalmente nell'ottobre del 1776 fu chiamato a generalsovraintendente in Weimar. Nel piccolo porto di Weimar, che Goethe gli aveva dischiuso con amichevole mano, il superbo naviglio di Herder finiva per ancorarsi a lungo malgrado ripetuti inviti perchè s'avventurasse tra gli scogli della vita universitaria di Gottinga.

Già nell' "esilio di Bückeburg " e nella dimestichezza colla contessa Maria si era di nuovo avvicinato Herder al cristianesimo ecclesiastico e come in Bückeburg si annodarono anche in Weimar (mentre i rapporti fra Carlo Augusto ed il suo predicatore di corte non diventarono mai cordiali) i più teneri vincoli di anima e di spirito fra Herder e la moglie del suo principesco signore, la duchessa Elisa, che si sentiva profondamente infelice. Essa si affidò alla direzione

di Herder, mentre la sua posizione subordinata lo conduceva del continuo ad attriti col duca, e fino al 1779 come poi di nuovo ne' suoi ultimi anni anche col fedele amico Goethe. Herder prendeva appassionatamente sul serio i doveri che la suprema direzione della scuola e della chiesa di Weimar gl'imponeva. Nella lode del predicatore si accordarono non solo Sturz e Schiller, cui la semplice conferenza di Herder parve meglio che non mai nella vita altra predica, ma anche i suoi avversari ortodossi, sempre diffidenti cogli ecclesiastici liberali da lui ripetutamente attaccati. Ma quando solo nel 1789 potè occupare come vicepresidente del concistoro il posto a lui assicurato fin da principio, le noie pure inevitabili del suo ufficio crebbero a dismisura. Il crescere della famiglia lo tenne per tutta la vita sotto il peso delle preoccupazioni finanziarie. E se Carolina, quale la più fida e più intelligente compagna di lavoro, anzi, come suo marito usava di scherzare, la *autor autoris* de' suoi scritti, cercava di togliere pel suo Herder idolatrato possibilmente anche le pietre dalla sua strada, difettava d'altra parte per la sua propria persona non meno di lui stesso d'una grande arte necessaria: " della povera arte di sapersi destreggiare ". Una Elettra fu chiamata da Goethe questa donna appassionata. L'amaro senso provato da Herder di non essere compreso e del danno che il libero lavoro del suo spirito soffriva dall'opprimente peso della sua professione non fu attenuato dal rancore di Carolina per l'ingiustizia reale o supposta che gli si faceva.

Ma dal carattere di Herder dipendevano la sua incontentabilità di ogni lavoro speciale e il suo sdegno contro quasi tutti gli uomini che gli attraversassero il sentiero. " Egli si sentiva una testa superiore ", e nondimeno, ad ogni piè sospinto, si vedeva dipendere e ostacolare da persone assolutamente inferiori. La mite ed amorevole indulgenza e la prudente cautela, colle quali Goethe seppe agevolmente regolarsi nelle irragionevolezze della vita, mancarono sempre per sua sfortuna ad Herder. Dal suo bisogno di operosità impedito in varii modi si svolse a grado a grado uno stato d'eccitazione morbosa, che offuscò da prima il suo sentimento, da ultimo pure il suo giudizio. E con doti che non hanno le uguali in tutta la letteratura tedesca, Herder se ne andò con un'amara scontentezza di sè e del mondo. Per quanto ampiamente e profondamente siasi estesa la sua influenza, non riuscì a prendere fino dal principio del 1790 quel posto di capo che avrebbe potuto ripromettersi l'autore dei "*Fragmente* ".

Il discepolo di Hamann ed il maestro di Goethe fu nel periodo della sua fertile creazione che spargeva da ogni parte stimoli ed idee efficaci, verso il 1770, un fenomeno di poco meno straordinario del giovane Goethe. Ma come infiammarono i soli due fogli volanti " *Von deutscher Art und Kunst* " (1773), per i quali si acquistò la collaborazione di Möser e Goethe! Qui il serio Möser sperava di destare una comprensione affatto nuova della storia tedesca, indicando i veri elementi del popolo tedesco e del suo carattere nazionale nella storia della " proprietà collettiva ". Goethe, giovanilmente entusiasmato, predicava in cospetto della cattedrale di Strasburgo " sulla architettura tedesca ". Ed Herder stesso annunzia, volgendosi dai Greci lontani e dai Francesi leziosi alla naturalezza del poeta germanico Shakespeare, l'avvento del drammaturgo tedesco che promette d'innalzare un monumento a Shakespeare " dai nostri tempi cavallereschi, nella nostra lingua, alla nostra patria così degenerata ": il poeta del " Götz von Ber-

Pagina dell'abbozzo (1782?) del 5° capitolo del 2° libro
delle "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" di Herder.

Dal manoscritto autografo del Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar.

lichingen „. Egli preparava intanto colla illustrazione dei “*Lieder alter Völker*„ ed il raffronto fra la poesia medievale inglese e la tedesca la pubblicazione della sua raccolta di canti popolari (“*Volkslieder*„, 1778-79), così largamente e così diligentemente curata.

Herder aveva in origine vagheggiato una scelta di canti popolari tedeschi e di ballate in sul modello della raccolta inglese di Percy. Ma nonostante la collaborazione di una scelta cerchia di amici, in cui troviamo Lessing e Goethe, parve che il patrimonio dei “*Lieder*„ tedeschi ancora superstiti non fosse bastevole. Così Herder s'indusse a raccogliere nei suoi due volumi le voci di tutti i popoli. Dal “*Webegesang der Valkyriur*„ derivato dall'Edda e dal canto di morte degli eroi ossianici fino al “*Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga*„ di Morlacchia fornito da Goethe, dalla canzonetta lappone della renna fino alla preghiera peruviana alla dea della pioggia, il raccoglitore spaziò per tutti i tempi e tutti i paesi. Herder non si limitò al vero *Volkslied*. Egli scelse senza esitare anche dalla poesia d'arte, quando essa seppe rendere con freschezza la maniera popolare. Una speciale sezione è riservata ai “*Lieder aus Shakespeare*„. Con finissimo senso il traduttore seppe conservare nella sua riproduzione l'anima di ogni “Lied„. E dalle svariatissime manifestazioni di tutti i *Lieder* traluce la poesia quale la lingua originale del genere umano. L'umano che tutti devono volere riecheggiava dalle diversissime voci dei popoli, al cui melodioso mormorìo si giocondava ancora il vecchio Goethe nei versi “*Weltliteratur*„.

A ragione Goethe, nella sua poetica commemorazione dell'amico di giovinezza morto prima di lui, nella *Festdichtung* del 1818, celebra sovratutto i meriti di Herder verso il “*Volkslied*„, così strettamente collegati colla sua operosità di traduttore. Tuttavia il lavoro più conosciuto di Herder, anzi quasi il solo noto al gran pubblico, la traduzione in tedesco del Cid, che condusse a termine ne' suoi ultimi mesi di vita, è stato fatto pur troppo non già sul testo della romanza popolare spagnuola del Cid Campeador, bensì sovra una cattiva versione francese. Che egli anche da essa riuscisse ancora a trar fuori lo schietto spirito dell'originale ci prova il fine senso di Herder per la vera poesia, anche se l'aurea vena ne fosse involta da rozze scorie. L'ingegno di Herder non era certamente capace di una sua produzione originale. Per quanto anche in tempi diversi si provasse in diversi generi di poesia, nelle gravi odi klopstockiane, in cantate, in drami lirici (“Brutus„, 1772-74; “Aeon und Aeonis„, un contrapposto al “Paläophron und Neoterpe„ di Goethe, 1801; “Admetus' Haus„, 1803), *Paramythie* ed altre poesie didascaliche, si notò sempre in lui una mancanza di fantasia inventiva. All'incontro, per la sua squisitissima sensibilità, fu meravigliosamente abile nel tradurre, sia che traducesse singoli luoghi di Shakespeare ed Ossian per una migliore dilucidazione del poeta o che offrisse nella fedele riproduzione di epigrammi dell'antologia greca un modello di distici tedeschi, nella cui composizione fino allora solo pochi si erano provati. Egli riuscì a trasportarsi quale interprete e nello spirito dei più antichi e belli *Lieder* d'amore del mezzogiorno (1778) e dei racconti biblici, come a tradurre in tedesco con gran fedeltà di senso e di forma i lirici latini medievali e specialmente il suo prediletto Balde.

Dai suoi primi scritti mostra Herder una simpatica intelligenza per le manifestazioni poetiche dei varii secoli e dei varii popoli. Egli non cerca più da critico estetico di giudicarle a seconda della loro concordanza con qualche modello

classico, ma vuole imparare a comprendere quanto v'è di caratteristico in ogni tempo ed in ogni paese: il caratteristico e l'originario nella sua evoluzione e nella sua giustificazione storica. Come poi vide lo stretto rapporto della letteratura con tutte le evoluzioni del linguaggio e della religione, della storia politica e civile, il suo spirito di indagine lo trasse presto e per sempre di nuovo oltre gli angusti confini della letteratura. Dalla critica letteraria dei "*Fragmente*" si era volto fino dal 1770 alla "Dissertazione sovra l'origine del linguaggio", e quattro anni più tardi si sentiva spinto a chiarire la storia della formazione delle religioni colla rapsodia sovra gli "antichissimi documenti del genere umano".

In quel medesimo tempo (1774) abbozza già in esecuzione dei numerosi progetti del suo "Giornale di viaggio", balzato fuori dall'ardore del suo cuore e dall'eccitazione del suo spirito un primo schizzo del processo della civiltà umana: "*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts*". Ma appunto durante questo lavoro egli si persuade della necessità di acquistarsi anzitutto una maggior chiarezza intorno ad alcune questioni particolari. Partecipa così ripetutamente allo scioglimento di varii temi di concorso colle sue ricerche sulle "cause dello scadimento del gusto presso diversi popoli, dove fu in fiore" (1773), sull' "influsso del governo sulle scienze e delle scienze sul governo", come sull' "influsso delle belle lettere sulle scienze" (1781). Egli riprende gli studii sulle arti figurative, a cui lo avevano spinto per la prima volta il "Laocoonte" di Lessing e Winckelmann durante la composizione delle tre "*Kritische Wäldchen*" e si allarga ad una specie di teoria della "Plastica" (1778). Quivi egli si muove in un campo straniero alla sua natura, mentre coi libri "Sullo spirito della poesia ebraica" (1782-83), per cui dovette un importante stimolo alle prelezioni sullo stesso tema (*de sacra poesi Hebraeorum*, 1753) del vescovo inglese Robert Lowth, riprende di nuovo le sue indagini predilette sovra "la più antica storia dello spirito umano", chiarendole ed approfondendole. E come egli volle illuminare la storia più antica delle religioni e dei popoli, così si getta coi "Fogli provinciali ai predicatori" (1774) e colle "Lettere concernenti lo studio della teologia" (1780-81) appassionatamente nel bel mezzo della lotta contro la "*Aufklärung*" per un nobile ravvivamento della religione e della sua pratica mercè una libera e profonda coltura dello spirito e del cuore di coloro che sono chiamati a cura d'anime. Non la chiesa cristiana, ma l'umanità cristiana è l'ideale del teologo nonchè filosofo della storia, Herder. Egli cerca d'illuminarsi fuori delle vie dei filosofi e dei teologi ufficiali sovra le due facoltà essenziali del "conoscere e sentire" dell'anima umana (1774-78), come tentò in alcuni dialoghi ("*Gott*", 1787) dopo uno studio durato per molti anni sugli scritti di Spinoza, ma tuttavia originalmente di comprendere la reciproca compenetrazione di Dio e della natura.

Solo dopo aver in un lavoro senza tregua ed in una serie di scritti, dei quali ciascuno porta l'impronta riconoscibile della sua personalità, guardato a fondo nei principii psicologici della natura umana e dopo aver studiato l'azione dello spirito umano nella poesia, nell'arte, nella religione e nella scienza, si accinse a colorire un gran disegno progettato fino dal 1769. Fra il 1784 ed il 1791 pubblicò le quattro parti delle sue "Idee sulla filosofia della storia dell'umanità"

(vedi la tavola annessa “Pagina dell'abbozzo di Herder per il 5° capitolo del 2° libro delle ‘Idee’„).

La storia della umanità è pure per Herder, come per Lessing, una “educazione del genere umano„. Egli crede in uno sviluppo progressivo, la cui meta egli scorge nella “umanità„, ma di cui vuole trattare i singoli periodi nel loro processo schiettamente naturale senza preconcetti e teorie. Come egli illustrò ne' suoi Frammenti la letteratura in rapporto al clima, alla lingua ed al pensiero, così procede nella storia del genere umano dal suo terreno produttivo: dalla terra. Egli vuole derivare l'elemento spirituale dal corporeo, il razionale dal naturale. L'Oriente e l'antichità classica, il medioevo, la rinascenza ed il presente sono descritti sulla base di un'ampia scienza speciale, meravigliosa per il tempo di Herder. I singoli quadri spiccatamente caratteristici si ricollegano abilmente dall'autore nella grande cornice che ci deve porre sotto gli occhi attraverso tutti gli ostacoli che di tempo in tempo le si infrapposero il progresso della evoluzione naturale.

In questa trattazione filosofica della storia a grandi tratti non si trova solo Herder ad altissimo livello. Tutta la coltura del secolo XVIII, che mira ad un libero sviluppo di tutte le forze umane e crede ad un perfezionamento progressivo, è giunta qui al suo punto culminante. La dottrina naturale di Rousseau, spogliata delle sue esagerazioni, è diventata la base di una nuova trattazione della storia, che spera appunto per mezzo dello sviluppo della natura umana di conseguire l'ideale dell'umanità. Tutta la storiografia del secolo XIX, anche se in una rigida e necessaria specializzazione si indirizzò per altra via, si formò sotto l'influsso delle “Idee„ di Herder, ed uno splendido libro storico filosofico così profondamente suggestivo come i “Fondamenti del secolo XIX„ di Houston Stewart Chamberlain (1899) ci appare per l'appunto un'opera parallela in sullo scorcio del secolo XIX alle “Idee„ di Herder della fine del secolo XVIII, che gli servirono evidentemente di modello.

Intorno alle “Idee sulla filosofia della storia dell'umanità„ non giunte alla conclusione progettata si raggruppano i lavori precedenti di Herder come quelli che susseguirono dopo il 1784, non altrimenti che gli studi preparatorii ed ampie monografie. Ma questa sua opera capitale sta pure del pari sovra il limite, dal quale la sua via lo trasse di nuovo all'ingiù, fino a che il “prode alfiere nella lotta per la libertà letteraria del secolo XVIII„ in sul principio del nuovo secolo si mise, senza intenderlo, affannato ed amareggiato, in disparte dal nuovo grande movimento della filosofia e della poesia. Kant aveva esercitato la sua acuta critica sulle “Idee„. Da allora Herder si divise per un'inimicizia sempre più accanita dal suo vecchio maestro, che nel tempo degli studii in Könisberg gli si era dimostrato un'amichevole guida nel vasto campo della filosofia.

Noi scorgiamo troppo sovente nella letteratura e nella vita lo spiacevole fatto che coloro i quali da giovani erano entrati in campo spalleggiandosi a vicenda, si contrappongono poi ostilmente gli uni agli altri da uomini maturi. Gerstenberg, che nelle sue “*Schleswigische Literaturbriefe*„ si era atteggiato a precursore dei “Frammenti„ di Herder, lasciò di occuparsi di poesia e di critica, per dedicarsi esclusivamente allo studio dell'ammirata filosofia di Kant. Herder l'antico, entusiasta discepolo di Kant, sciupò nei tre volumi della “Kalligone„ (1800) le

sue forze che venivano oramai meno nella lotta contro la dottrina vittoriosamente progrediente di Kant.

Gerstenberg aveva domandato per la lirica tedesca nelle “ *Schleswigische Literaturbriefe* „ il canto ispirato dal sentimento a vece del “ Lied „ arguto; Herder fino dai “ Frammenti „ aveva senza posa indicato la fontana di giovinezza del canto popolare. La gioventù, già educata dall'influenza di Klopstock, presumeva al suo entusiastico fervore anche la forza di creare la nuova poesia piena di sentimento e di virtù.

Del pari che prima i “*Bremer Beiträger* „ in Lipsia, si raccolgono dalla primavera del 1772 in Gottinga degli studenti cultori di poesia, che ambivano di far valere nella letteratura le loro convinzioni. Certamente “ in ed intorno a Gottinga „ dominava, come Bürger ancora nel 1779 diceva con dileggio, “ un'aria infettata dal genio „. Ma appunto in questa tranquilla repubblica letteraria il genio celebrò la festa della sua giovinezza ebbra di speranza.

Lo slesviga *Christian Heinrich Boie*, in cui i giovani verseggiatori trovarono il loro fido Mentore, non era certamente l'esemplare perfetto del genio. Come una specie d'aio di giovani inglesi, si era stabilito fino dal 1769 in Gottinga e diventò solo nel 1781 governatore nel suo Meldorf natale. Gli studenti tedeschi pensano di rado, cantando così volentieri il Lied del compagno della “*Lore am Tore* „, che la traduzione di questi come di parecchi altri versi inglesi si deve a Boie. Frattanto non come poeta, ma come editore di poesie d'altri, si acquistò Boie il suo posto d'onore nella storia della lirica tedesca, e promosse altresì gloriosamente lo sviluppo del giornalismo tedesco fondando il “*Deutsches Museum* „.

Boie, che propendeva sovratutto alla letteratura inglese, dovette forse aver per la prima volta notizia per mezzo del suo intimo amico, *Friedrich Wilhelm Gotter*, buon conoscitore della letteratura francese, dell' “*Almanac des Muses* „ che si pubblicava in Parigi dal 1765. Ambedue coll'appoggio di Kästner, quale rappresentante dell'anteriore generazione, concepirono di conserva il disegno di preparare regolarmente anche in Germania una scelta dei migliori componimenti lirici dell'anno sotto l'insegna di un calendario. L'intenzione primitiva degli editori, dai quali d'altronde Gotter si distaccò già nella seconda annata, venendo sostituito nel 1775 da Voss, di accogliere, a differenza dei modelli francesi, solo poesie inedite nei loro almanacchi delle Muse, non si potè effettuare.

Colla prima annata dell' “Almanacco delle Muse „ di Gottinga (per il 1770), che veniva regolarmente pubblicato fino dall'autunno prima del principio dell'anno del calendario, da cui si intitolava, la storia esteriore della lirica tedesca acquistò un aspetto nuovo e particolare. Una buona parte della storia di codesta lirica e dei suoi migliori lavori si contiene negli almanacchi delle Muse e nelle antologie annuali, che ora comparivano in gran numero da tutte le parti (vedi la tavola “ I più importanti almanacchi delle Muse „ annessa a pag. 276). La prima fioritura degli almanacchi delle Muse si stende fra il 1770 ed il 1806. Della infinita schiera dei “ *Musenalmanache* „ e dei libri tascabili che si fecero la concorrenza dopo la guerra di liberazione, toccò al “*Deutsches Musenalmanach* „, fondato da Amadeus Wendt e diretto da Chamisso, di superare tutti gli altri, nella stessa guisa che ciò era avvenuto nel secolo XVIII dapprima a quello di

Gottinga, poi a quello di Schiller. Dopo un lungo intervallo di riposo, le spaurite navicelle si avventurarono di nuovo col loro carico poetico dell'annata nel burrascoso movimento letterario in sulla fine del secolo XIX. Gli almanacchi delle Muse risicano di accaparrarsi ancora una volta il favore dei lettori e delle lettrici. E nel 1896 apparve di nuovo, come centoventisei anni prima, un "Almanacco delle Muse di Gottinga, edito dagli studenti gottinghesi„, cui fecero poi seguito altre università con altri almanacchi poetici di studenti.

Fig. 46. — Johann Heinrich Voss. Dall'incisione di A. Schule (Disegno di F. K. Gröger, 1801).

Il "*Musenalmanach*„ di Boie prende già un posto speciale come il primo di una serie così lunga e così ricca di influssi. Esso acquistò la sua straordinaria importanza durante alcuni anni perciò che, senza servire a nessuna parte, diventò il naturale punto di convegno dapprima degli amici di Gottinga, poi dei "*Geniedichter*„. La "Leonora„ di Bürger e parecchie poesie di Goethe furono stampate per la prima volta nell'almanacco delle Muse di Boie del 1774. Ma pure i giovani poeti, che speravano di realizzare il loro ideale nello "*Hain*„, si rinvigorirono veramente, dacchè si poterono ricollegare a Boie ed al suo "Almanacco„ diventato presto famoso.

Per mezzo di poesie, da lui inviate all'almanacco delle Muse, *Johann Heinrich Voss* (1751-1826), il figlio d'un povero maestro del Mecklenburgo, strinse relazione con Boie. E Boie gli rese possibile di sottrarsi alla schiavitù del suo posto di precettore privato e di cominciare nella Pasqua del 1772 i sospirati studii universitarii in Gottinga. Potè in seguito mutare lo studio della teologia con quello delle scienze dell'antichità. Colla cessione dell'almanacco delle Muse, Boie procurò in seguito all'amico i mezzi per cui egli potesse tôrre in moglie sua sorella, l'ottima Ernestina. Come rettore dapprima di una scuola di Otterndorf, poi di Eutin, condusse Voss in una grande operosità quale maestro e poeta una patriarcale vita di famiglia in una grande povertà a fianco della prudente ed operosa massaia, che, piena d'intelligenza, origliava coi figliuoletti allorchè il padre recitava ne' suoi esametri tedeschi, ingegnosamente elaborati, l'antico poema ellenico degli errori del paziente Odisseo. Ernestina, fedelmente affezionata, seguì il marito a Jena e nel 1805 in Heidelberg, dove il consigliere aulico Voss ebbe nell'università recentemente istituita una libera ed onorevole posizione. In questo ultimo periodo della sua vita in Heidelberg si manifestarono le qualità meno amabili del carattere di Voss dignitosamente serio, ma pure appassionatamente rozzo. Egli

che nei giorni di Gottinga aveva pure raccolto dei canti popolari ingelidì talmente nella vecchiaia il suo pensiero razionalisticamente freddo da rompere ogni relazione cogli editori del "*Des Knaben Wunderhorn*„. E combattè pure quegli che era stato il più diletto dei suoi amici di giovinezza per la sua conversione alla Chiesa cattolica con rabbiosa intolleranza nello scritto polemico: "*Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?*„ (1819) (Come diventò F. Stolberg un nemico della libertà?).

Solo quando entrarono a farne parte i due conti dell'impero *Christian* e *Friedrich Leopold zu Stolberg* (1748-1821 e 1750-1819) l'associazione studentesca dei giovani poeti ottenne nel dicembre 1772 ciò che ai suoi membri parve la consacrazione dei loro sforzi: la simpatia e la lode di Klopstock. Non *Karl Friedrich Cramer*, il biografo ammiratore senza restrizioni di Klopstock e figlio del suo vecchio amico, ma solo gli Stolberg stabilirono relazioni fra Klopstock ed i suoi ammiratori in Gottinga. Il 12 settembre 1772 Voss ed Hölty, il malinconico Johann Friedrich Hahn di Zweibrücken, i due Miller di Ulm ed il teologo Thomas Wehrs conchiusero nel boschetto orientale del villaggio di Weende al lume della luna, sotto le quercie sacre, il patto.

" Noi incoronammo „, scriveva Voss, che fu eletto il più anziano, " i cappelli con foglie di quercia, li ponemmo sotto l'albero, ci prendemmo tutti per mano e danzammo così a tondo intorno al tronco, invocammo la luna e le stelle a testimoni del nostro patto e ci promettemmo una eterna amicizia. Quindi ci unimmo in lega per osservare la maggior franchezza nei nostri giudizi reciproci e per mantenere a questo scopo ancora più fisse e più solenni le adunanze già in uso „.

Il giornale dell'associazione, che da quando fu fondata fino all'ottobre 1773 segna 69 sedute, ed il libro in cui venivano iscritte le poesie approvate dalla maggioranza, ci testimoniano lo zelo, se non sempre l'ingegno poetico dei soci della lega e del boschetto sacro (il nome "*Hainbund*„, lega del bosco sacro, fu usato solo nel 1804 da Voss), come si chiamavano nel loro fervore per il tedeschismo, giusta l'ode di Klopstock " Il colle ed il bosco „: " La fonte del colle risuona da Giove, da Wodan la fonte del bosco „.

Appunto ora, nel giusto momento, era comparsa la raccolta da tanto tempo sospirata delle " Odi „ di Klopstock (1771, cfr. la fig. a pag. 163). L'attesa dell'annunziata " repubblica dei letterati „ suscitò nei giovani klopstockiani vaghe e grandi speranze nell'alba di un nuovo, magnifico periodo della poesia tedesca.

" Colla lega Klopstock vagheggia grandi cose „, annunciava Voss al suo amico Brückner. Il venerato maestro avrebbe voluto indurre ad entrarvi Gerstenberg, Schönborn, Goethe, anzi a diventarne membri. In sulla fine della " *Gelehrtenrepublik* „ Klopstock si rivolge di fatto, incoraggiandoli, ai giovani " il cui cuore batte ora forte di inquietudine „ confidando nel prode slancio del loro carattere e nella grandezza tedesca. Come i fidi ed entusiasti compagni del bosco celebrassero il 2 luglio 1773 il natalizio del maestro, fu descritto nuovamente da Voss all'amico. " In alto stava una sedia a spalliera vuota per Klopstock, ornata di rose e viole ciocche, e sovra essa tutte le opere di Klopstock. Sotto la sedia c'era l'Idris di Wieland a pezzi. Cramer recitò dei canti trionfali ed Hahn alcune odi di Klopstock riferentisi alla Germania. Degli scritti di Wieland si fecero delle striscette di carta per accendere la pipa. Boie,

che non fuma, dovette tuttavia accenderne una e pestare coi piedi l'Idris stracciato. Quindi bevemmo vino del Reno alla salute di Klopstock, alla memoria di Lutero e di Arminio, alla prosperità della lega, poi di Ebert, di Goethe (non lo conosci tu ancora?), di Herder, ecc. Si lesse l'ode di Klopstock "Il vino del Reno" ed alcune altre ancora. Noi parlammo di libertà, col cappello in testa, della Germania, del canto della Virtù; e puoi imaginarti come. Poi mangiammo, bevemmo il punsch, e da ultimo abbruciammo l'Idris di Wieland ed il suo ritratto".

Era il culmine dell'entusiasmo, e Voss, pieno di fiducia, gridava: "In Germania la lega deve stare in prima linea: con Klopstock noi lo possiamo". Ma non erano passati due mesi da quella commovente solennità che i fratelli Stolberg dovevano già abbandonare Gottinga e l'ingresso di Leisewitz non fu di compenso. Nel 1775 anche Voss s'allontanava da Gottinga e così pure Boie nel 1776. Se il parnaso gottinghese era cresciuto, secondo il frizzo di Bürger, "così rapidamente come i salci lungo il ruscello", parve così anche svanire col disperdersi di quei giovanotti. Tuttavia non fu questo realmente che un parere. Il "Musenalmanach" di Gottinga non rimase solo a conservarne la ricordanza. Il disinteressato e devoto entusiasmo per ciò che è grande e nobile non resta infecondo. Esso innalza e nobilita almeno coloro che ne sono animati. Conviene a tutti, specialmente ai giovani, dei quali è la più bella prerogativa. Dall'entusiasmo, che accese quei puri giovani, derivò una corrente di fresca vita attraverso la letteratura tedesca.

Quel che il registro dell'associazione accolse di odi di Voss, di canti per la libertà di Stolberg e di altre imitazioni della poesia di Klopstock, non appartiene al meglio, che gli amici riuscirono a fare, secondo il proprio ingegno. Gli "*Haingenossen*" rifuggirono, sebbene si fossero aggiunto il nome di bardi, dall'uso della mitologia germanica. Ma nell'odio dei tiranni e nel culto di Arminio caddero in una esagerazione artificiosa. Sovratutto al bravo Voss, destinato dal suo ingegno al culto della poesia idillica borghese, non si convenivano affatto le gravi odi. Gli Stolberg si sentivano più a posto nell'esaltazione dell'antico valore e dell'antica virtù tedesca. Il "Lied di un ragazzo tedesco" ed il "Lied di un vecchio cavaliere svevo a suo figlio" diventarono quasi popolari. In uno Stolberg c'era maggior sincerità che in un altro allorchè Friedrich Leopold nell' "*Armeria di Berna*" lamentava: "Il cuore mi fa male in petto quando io vedo l'armature dei padri; io volgo in pari tempo gli occhi indietro al tempo dei nostri padri".

L'apoteosi romantica del medio evo comincia dal risuonare qui nelle prime battute, mentre le ballate cavalleresche appaiono in seguito alla poesia cavalleresca derivante dal "Götz" di Goethe. Il viaggio in Svizzera, che i due fratelli fecero nel 1775 in compagnia di Goethe, diede occasione allo Stolberg cantore della libertà di celebrare anche "il luogo natale di Guglielmo Tell nel cantone di Uri".

La raccolta delle poesie dei due fratelli del 1779 mostra sovratutto una gioia puerilmente amabile pei temi, che sono trattati ora anacreonticamente, ora sentimentalmente, ora secondo la maniera di Klopstock, ora secondo quella di Bürger. Essi non riescono mai ad imprimere un suggello proprio alla materia. Della forza geniale del vero "*Sturm und Drang*" non è traccia nei due fratelli.

Questo movimento aveva solo inebbriato, come un sottile liquore straniero, i giovani facilmente infiammabili. La loro casuale attitudine poetica restò confinata sempre nel dilettantismo. Il fratello maggiore ha dimostrato ottimamente la sua perizia nella poesia come traduttore della lirica greca (1782) e di Sofocle (1787), il minore nella sua versione dell' "Iliade" (1778) e di quattro tragedie di Eschilo (1802). Dopo il suo passaggio al cattolicismo, che seguì da una profonda convinzione interiore, Friedrich Leopold scrisse una "Storia della religione di Cristo" (1806-18) in quindici volumi. Comunque possa essere giudicato il valore storico dell'opera, molto letta nell'ambiente cattolico, Stolberg non fece cattiva prova come narratore in alcune parti, per esempio nel quadro delle due prime crociate, non altrimenti che nelle descrizioni dei suoi "Viaggi in Germania, Svizzera, Italia e Sicilia" (1822).

I due fratelli si mostrano sopratutto temperamenti nobili nel miglior senso e moderati dopo il rapido svanire della velleità d'atteggiarsi a genii: Friedrich Leopold mite e conciliativo anche nelle sue afflizioni personali, Christian più asciutto e di indole più rigida. Ambedue sono tenaci nelle loro fedi e pronti a sacrificarsi per esse: caldamente entusiasti per la patria, per la poesia e per la religione. Di fronte ai sentimenti prettamente francesi della nobiltà tedesca avevano ben ragione i giovani poeti tedeschi di accogliere a braccia aperte i due nobili giovanotti, che, in un superbo amor patrio, si proclamavano così completamente, come il loro padre, scolari tedeschi di Klopstock. E fu un insolito fatto per la società d'allora, quando in Gottinga, dove una speciale panca nobiliare, la cui istituzione provocava ancora il frizzo dei poeti delle *Xenien*, ricordava pure nell'aula delle lezioni ai discepoli la differenza di classe, gli Stolberg, conti dell'impero, strinsero un vincolo fraterno con Voss, il povero figlio di un maestro, che ricavava penosamente dal suo lavoro d'insegnante i mezzi per studiare la sua diletta filologia.

" I fili di una primavera accademica" si contesserono tra Voss e Friedrich Leopold von Stolberg nel 1780 mediante amicizia, amore e continuato interesse in una seconda fidata consuetudine di vita in Eutin. La moglie di Stolberg, la dolce Agnese, sapeva con mitezza femminile comporre i dissidii che già insorgevano e che dovevano più tardi squittire inconciliabili fra i due "*Haingenossen*".

A proposito della raccolta delle "Poesie liriche" (1802) di Voss, il Goethe imprese a svolgere, rendendosi amorevolmente conto delle sue qualità, "la vita del poeta dalle sue poesie", mentre i romantici coprirono di dileggi "questa broda nera di poesia" propria di una volgare intelligenza. Essi schernirono come "un pio sfogo d'entusiasmo culinario" quel "Lied della patata" a cui Goethe dava il merito di richiamare l'attenzione dell'uomo leggero, incolto e distratto sulla meraviglia che gli sta sotto gli occhi e che fornisce a tutti il cibo, di codesta benedizione sprizzante dalla terra dopo una lunga e placida maturazione. "Solo un bulbo ficcato sotto e coperto con terra! Dio poi compie il miracolo! Le mani non bastano a raccogliere tutto quel po' di grazia che vi è germinato".

In ogni caso tali *Lieder*, che da una parte tessono il velo di una poesia sentimentale intorno alla volgare realtà delle cose, d'altra parte si servono della poesia a scopo di istruzione e di educazione, mettono assai più in evidenza la

vera natura di Voss che non quando il volo della sua ode lo solleva verso la mezzanotte attraverso la musica delle sfere al paradiso o il conquistatore tuona di rincontro alla ignominia degli eccessi. Il carattere positivo, vigoroso e onorabile, ma arido e preoccupato solo dell'utile dei contadini sassoni, si manifesta sempre e al di sopra di tutto in Voss. Non già la grandezza e la bellezza sublime, bensì la semplice naturalezza lo innamorava ne' suoi diletti antichi. Ma questo tratto della natura, di cui Voss al pari del Werther di Goethe trovava la più completa rappresentazione nel divino pastore di porci Eumeo in Omero e nelle avventure del paziente Odisseo, non era nel rozzo e sano padre di famiglia ed operoso maestro la sentimentale aspirazione verso la natura di Werther, bensì la piacevole ed ingenua letizia per la natura che lo attorniava. Così la poesia idillica assunse in Voss un carattere affatto diverso da quello che le era stato impresso dal tempo della rinascenza ed ancora appunto in Gessner.

Da valente conoscitore del greco potè Voss proporsi a modello il vero Teocrito, a cui si riconnette eziandio per l'uso dell'esametro. Egli non si era tuttavia dimenticato gli insegnamenti di Herder nei " Frammenti " per la retta intelligenza di Teocrito: Pastori con sentimenti troppo rimbelliti, cessano di essere pastori. Herder diceva che l'ideale dell'idillio si raggiunge " quando sentimenti e passioni degli uomini che vivono raccolti in piccole società sono espressi da una parte in maniera così realistica che noi ci sentiamo subito fatti pastori con essi e dall'altra ci appaiono così idealizzati da sentirci invogliati a diventar tali ".

La tendenza del periodo dello "*Sturm und Drang*" al realismo apporta appunto una mutazione nel campo della poesia pastorale di convenzione. Negli idillii di Voss e del pittore Müller, anzi in parte pure negli idillii di Hölty, noi troviamo finalmente, invece del pastore innamorato ed eloquente di Arcadia, dei contadini, dei vignaroli, degli invalidi, dei pescatori del Mecklenburgo, di Hannover e del giocondo Palatinato renano. Müller e Voss ricorrono persino all'aiuto del dialetto per dare ai loro idilli i colori della realtà. Si apre la via alla novella rusticana ed al drama contadinesco del secolo XIX. Già in Gottinga Voss aveva pensato agli idillii tedeschi. Un contadino che lavora in una vigna e narra ad un viandante di Varo e di Arminio, gli parve un tema più ricco delle egloghe virgiliane. Ma quando Voss cominciò a venir fuori nell'almanacco delle Muse del 1776 colla sua poesia idillica, svanirono cotali influssi della poesia bardita dinanzi al desiderio di rappresentare la realtà ed il presente. Con ciò cercò anche di associare del suo meglio il proposito un po' pedantesco di insegnare, di ammonire e di punire l'arrogante vanità ed il rude abuso delle prerogative nelle alte classi. Il poeta, il di cui avo aveva ancora sentito il peso della servitù territoriale, introduce i suoi contadini del Mecklenburgo durante la guardia notturna dei cavalli a ragionare della spilorceria e della malvagità del proprietario, che estorce al servo il denaro per il riscatto e gli nega poi la libertà. Il fosco dolore del " Nessun asilo " di Reuter risuona già qui in motivi affini. Anche "gli emancipati " ricordano ancora le maledizioni vibranti di odio contro il proprietario del fondo, l'onesto signore, " che li cacciò dal podere migliorato nella catapecchia della cavolaia, dove essi a mala pena possono in una eterna servitù guadagnarsi il pane colla mercede giornaliera! E chi per fame si prese

qualcosa dei prodotti dei proprii sudori o qualche frutto sporgente dalla siepe, costui deve ora ben digerirseli, disteso sovra un pungente erpice in carcere „. Il vago odio contro i tiranni dei canti della lega poetica di Gottinga riceve qui un evidente contenuto sociale-politico. Il soffio rivoluzionario della “*Geniezeit*„ spira attraverso questi idillii, come il lontano brontolìo delle rivendicazioni della rivoluzione francese risuona del grido del servo maltrattato: “Uomo sia il contadino, non bestiame; barbaro pertanto è colui che incatena con un giogo arbitrario lui ed i figli dei figli „.

Non mancano pure naturalmente giocondi quadri della vita campagnuola, durante la falciatura dei fieni o l'imbianchir della tela, quando si colgono le ciliegie o le sere d'inverno all'arcolaio. Allora si fanno delle ciarle, si cantano delle canzoni, ci si fa venir la pelle d'oca con storie di spiriti. Della schiera selvaggia, nella cui diabolica schiera si recano tutti gli antenati dei loro nobili oppressori per la strada rovinata ai sepolcri dei giganti, i contadini sanno parimenti narrare come il pastore del “colle dei giganti „ possa riferire cose atroci delle maghe Hela e Chrimhild.

Dai contadini proviene poi l'idillio nella casa del bravo maestro di scuola del villaggio “per il settantesimo natalizio „ (1781). Ma accanto alla scuola sta la parrocchia, e qui ci viene incontro adornata da sposa la leggiadra “*Luise*„. I tre idillii “La venuta del fidanzato „, “La festa nel bosco „, “La sera della sposa „ (o “Il matrimonio „) apparvero isolatamente negli almanacchi delle Muse del 1783 e del 1784 e nel “Mercurio „ di Wieland. Voss li raccolse poi nelle edizioni complete della “Luise „ del 1795 e del 1800 con abbondanti aggiunte ed anche con molteplici varianti.

La prolissità sentimentale, con cui questo piccolo mondo della casa del parroco ci viene pittorescamente rappresentato, ci provoca un senso di diletto borghese. Nè conflitto nè tensione interrompe il semplice fatto che a mala pena può dirsi un'azione. Nella dimora silvana coperta di muschio preparano la buona mamma e la fiorente ragazza con laboriosa cura la preziosa bevanda straniera, l'aromatico caffè. Con aggiustate parole il degno sacerdote di Grünau sa parlare al cuore delle cose vicine e delle lontane, quando la rosea fanciulla gli accende la pipa. E come egli parla sotto l'ampia volta del cielo da vero *Aufklärer* con eleganza contro la peste infernale dell'intolleranza, così i felici salutano coi toni di Klopstock e di Gluck la luna d'argento che sale sovra il lago del bosco.

Nella primavera dopo la festa del bosco entriamo coll'aureo mattino di maggio nella casa del parroco di Grünau, in cui il fidanzato, lieto della parrocchia a lui promessa, è venuto improvvisamente a visitarla. Torna di nuovo in autunno, prima delle nozze. La eccellente contessa, che provvede alla dote di Luisa, si trova coi suoi figli alla vigilia delle nozze nella casa parrocchiale. Motteggiando, le ragazze provano a Luisa l'abito di sposa, ed ella entra tutta in gala nell'ampia sala degli ospiti. Ma il padre, commosso dalla vista e dai proprii discorsi, dà subito la benedizione nuziale. La serenata che il cantore voleva fare per la sera nuziale, risuona fin d'ora in onore della giovane coppia, che dopo i serii discorsi ecclesiastici deve udire parecchie minchionature popolari. Ed al suono di violini e trombette e dello schiamazzante contrabbasso la giovane coppia fra il giubilo, gli augurii e le risa degli ospiti si mette in salvo nella camera nuziale.

Quantunque il venerando parroco di Grünau nei suoi discorsi diventi facilmente troppo smanioso di far la predica, e dietro quest'amabile piccola vita non si stenda un orizzonte più ampio come nell' "*Hermann und Dorothea*„ di Goethe, ci si schiude tuttavia dinanzi in questo mondo angusto un quadro buono e pieno di sentimento della vita famigliare tedesca. Anche se Voss deve qualche cosa al " Vicario di Wakefield „ di Goldsmith, egli creò non pertanto coi suoi pregi e colle sue debolezze, colla sua naturalezza casalinga e colla sua gioconda moralità un'opera originale e schiettamente tedesca, che toccò simpaticamente in ogni classe di lettori sentimenti affini. Voss imparò " dal vecchio cantore della Jonia „, traducendo l'Odissea, con una fatica di molti anni, il segreto di rappresentare la vita quotidiana con tanta semplicità e con tanta naturalezza, ma pur con tanta poesia. Nel 1781 Johann Heinrich Voss pubblicava a proprie spese la sua traduzione della " Odissea di Omero „.

I tentativi di far parlare in lingua tedesca il più antico ed il più artistico padre di tutti i poeti, cominciarono fino dal secolo XVI. Nel secolo decimottavo Gottsched, il 1737, in alessandrini senza rima, Pyra, Wieland e Bodmer in esametri, dopo essi Klopstock si erano provati a rendere singoli luoghi, prima che il vecchio Bodmer uscisse di sorpresa nel 1778 colla sua fedele traduzione delle opere di Omero. Grazie a' suoi esametri, si mise per la prima volta a fianco della traduzione in prosa, che tenne fino allora da sola il dominio, di Christian Tobias Damm (1769), una versione metrica leggibile. Il lavoro di Bodmer incontrò, malgrado la sua goffaggine patriarcale, il plauso di Goethe e di Herder. Ma dai poeti di Gottinga si cominciavano già ad accampare maggiori pretese per una versione di Omero. Fino dal 1771 Bürger pubblicò dei saggi di una traduzione della Iliade in pentapodie giambiche senza rima e si attirò una sfida poetica di Fritz Stolberg, che come discepolo di Klopstock non voleva ammettere altro metro all'infuori dell'esametro. In vero Stolberg condusse a termine nel 1779 la sua traduzione della Iliade e potè avere la soddisfazione che anche Bürger solo pochi anni più tardi continuasse in esametri la sua versione di quel poema.

Voss si era cimentato dapprima in Gottinga traducendo un'opera inglese di Blackwell intorno ad Omero nella versione dei versi citati, ma solo nel 1777 venne fuori con un saggio più ampio di traduzione. Per lui che stimava all'infuori della natura soli maestri di poesia i Greci la gara fra la lingua poetica tedesca e greca doveva essere particolarmente interessante. E nella " Odissea „ del 1781 superò felicemente questa prova. Non invano si era egli adoperato di riguadagnare nello studio dei *Minnesänger* e di Lutero al suo tedesco l'antica *verve* che codesta lingua aveva del tutto perduta per la maledetta influenza del latino e del francese. Poichè il suo rapporto coi Greci non era artificioso, ma schiettamente naturale, seppe cogliere pure lo schietto tono della semplicità omerica. Nella formazione delle parole e nelle ardite composizioni era guidato dal suo sano intuito e sempre trovò la giusta parola come pure il vario ritmo adattantesi volta a volta all'idea. Così rese veramente tedesco il cantore greco. Goethe pensava sovratutto alla " Odissea „ di Voss, che sussegui nel 1793 alla " Iliade „ tedesca, quando egli ancora nella sua più tarda età affermava che pochi altri come Voss avevano avuto un maggior influsso sovra l'alta coltura tedesca. Dalla sua " Odissea „ nella prima redazione e dallo " Shakespeare „ di August Wilhelm Schlegel non

impararono solo tutti i posteriori maestri dell'arte del tradurre, ma Voss e Schlegel crearono con essi nella lingua tedesca qualcosa di ben vicino agli originali. Pur troppo Voss stesso nei rimaneggiamenti posteriori danneggiò il suo lavoro, sforzandosi sempre più di dare invece di una Odissea tedesca in liberi esametri congegnati tedescamente un Omero greco, assoggettandovi la lingua tedesca. Ma se molti altri si provarono fino a Wilhelm Jordan (1876) ed Hans Georg Meyer (1905) nel tradurre la "Odissea", non avvenne però ad alcuno, nonostante la miglior riuscita di alcune particolarità, di cacciare di nido nel suo complesso il lavoro di Voss. Confortato dal buon esito della "Odissea" e della "Iliade", Voss compì ancora prima da solo, poi di conserva coi suoi figli, una lunga serie di traduzioni: tutto Virgilio (1799), le "Metamorfosi" di Ovidio ed i lirici romani, Esiodo e Teocrito, Aristofane (1821) e tutti i drami di Shakespeare (1818-29).

Col suo contegno pedantesco e indelicato come col dannoso rifacimento della sua traduzione della Odissea, Voss dimostrò pure in altri casi che un sentimento poetico riflessivo ed un'aridezza prosaica si frammischiavano stranamente nella sua maniera. Voss male si comportò nell'edizione delle poesie del suo "Haingenosse" Hölty, morto giovane, lo stesso che il berlinese Ramler colle sue arbitrarie correzioni di Kleist e di Lichtwers. Certamente il sano e rude Voss ed il tisico *Ludwig Heinrich Christoph Hölty* (1748-76) formano nella vita e nell'arte un così evidente contrasto, che non si poteva pretendere da Voss una più fine comprensione per i teneri, malinconici Lieder e le odi di Hölty. Fra i poeti di Gottinga, l'hannoverano Hölty e lo svevo *Martin Miller* si segnalarono nell'imitazione dei "*Minnesänger*", che fino dal 1759 erano stati restituiti alla letteratura tedesca dalla raccolta di Bodmer. Se Hölty coglie i toni più delicati del "*Minnesang*" e canta di bel nuovo come "il canto della patria" il pregio della costumatezza tedesca (cfr. vol. I, p. 225), si potrebbero così paragonare i "*Lieder*" di Voss, come "*Das Milchmädchen*", "*Obsternte*", "*Heureigen*", coll'espressione di un più grossolano piacere della vita del signor di Steinmar (cfr. vol. I, p. 232). Un poeta educato in affinità di sentimenti dalla sua malinconia, l'infelice Lenau, saluta Hölty col bel nome di "amico della primavera".

La lieve melodia di Hölty celebra il maggio e la prima violetta, la mite stella della sera e l'argenteo lume della luna sulla pietra sepolcrale. Rabbrividisce più soavemente di Klopstock di fronte alla sua futura diletta. Se la sua "Ode alla donna" appetisce anche il "casto corpo della nostra donna", ciò non pertanto i suoi Lieder d'amore ed i suoi sospiri d'amore petrarcheschi non tradiscono alcun desiderio sensuale. Il presentimento della morte vicina diffonde il senso di una lieve rinunzia anche sovra la gioconda fantasia. Se il godere lo scherzo dell'amico e un dolce sorriso di fanciulla è pure "un saggio uso della vita sopra questa bella terra", la "Rosa", non meno che "La chiesa del villaggio" ricordano al cantore elegiaco la fugacità di ogni cosa. Il "*Totengräberlied*" suscita riflessioni amletiche; ma il miglior consiglio per questa vita di pellegrino è quello che dà il vecchio contadino a suo figlio: "Sii sempre fedele e leale fino alla fredda tomba". Hölty mette a profitto come Voss leggende popolari di fantasmi. Ma se egli sotto l'influenza del Tasso canta la vittoriosa spedizione dei Cristiani per la conquista del Santo Sepolcro, ci mostra ancora più risolutamente di Stolberg la via che condusse dallo "*Sturm und Drang*" di Gottinga al romanticismo di Hardenberg.

I più importanti "Almanacchi delle Muse" del secolo XVIII e del principio del secolo XIX.

Almanac des Muses
Paris dal 1765.

Musen Almanach, edito da **Chr. Heinrich Boie**, in **Göttingen**, presso J. C. Dieterich (1770-75).

- **Musen Almanach,** degli autori del precedente Almanacco delle Muse di Gottinga, edito da **Joh. Heinr. Voss** in **Lauenburg**, in ediz. propria (1776-79).
  - **Musen Almanach,** edito da **J. H. Voss** e **L. Fr. G. v. Göckingk** in **Amburgo**, presso C. E. Bohn (1780-88).
  - **Musen Almanach,** edito da **J. H. Voss** in **Amburgo**, presso C. E. Bohn (1789-99).
  - **Musen Almanach,** per il 1800. L'ultimo. Edito da **J. H. Voss** in **Neustrelitz**, presso il libraio di corte Ferd. Albanus.
- **Musen Almanach,** edito da **L. Fr. G. v. Göckingk** in **Göttingen**, presso J. C. Dieterich (1776-78).
  - **Musen Almanach,** edito da **Joh. Gottfried Bürger** in **Göttingen**, presso J. C. Dieterich (1779-94).
  - **Musen Almanach,** edito da **Karl Reinhard** in Göttingen, presso J. C. Dieterich (1795-1802).
    - **Göttinger Musen Almanach** per l'anno 1803. Col contributo dei precedenti cooperatori di **K. Reinhard**, Göttingen e **Leipzig**, presso P. Ph. Wolf.
    - **Musen-Almanach** per l'anno 1804. Antologia poetica. 85ª ed ultima annata. Edito da **K. Reinhard**, Göttingen e Münster, presso P. Waldeck (1807).
    - **Polyanthea,** Almanacco per l'anno 1807, edito da **K. Reinhard**, Münster, presso P. Waldeck.
    - **Göttinger Musen Almanach** per il 1896 ed anni seguenti, edito da studenti Gottinghesi. Gottinga, Libreria Dieterich.
    - **Musen-Almanach** per l'anno 1803 (edito da **Sofia Mereau**) in Göttingen, presso J. C. Dieterich.

Almanach der deutschen Musen, edito da **Chr. Heinrich Schmidt** (Giessen) in **Lipsia**, presso Schwickert (1770-75).

- **Almanach der deutschen Musen,** edito da **Chr. H. Schmidt** (Giessen) in Lipsia, nella Libreria Weygand (1776-81).
- **Leipziger Musen-almanach,** edito da Fr. Traugott Hase ed altri, in **Lipsia** (edizione Schwickert) (1776-83).
  - **Musenalmanach oder poetische Blumenlese,** edito da Aug. Cornelius Stockmann in **Lipsia** (edizione Schwickert) (1784-87).

Barden-Almanach der Teutschen, Il primo, edito da **Gräter** e Münchhausen, in Neustrelitz (1803).

Wienerischer (Wiener) Musenalmanach, edito per la prima volta da **J. F. Ratschky**, poi da **Prandstetter**, Blumauer, Gottlieb Leon, in **Vienna** (1777-96).

- **Neuer Wiener Musen-almanach,** in **Vienna** (1798, 1800-01).
- **Wiener Musenalmanach** per l'anno 1802 e 1803 in **Vienna**.

Schwäbische Blumenlese, edito da **Gotthold Fr. Stäudlin** in **Tübingen**, presso I. G. Cotta (1782-87, in ostile concorso coll'Antologia di Schiller).

- **Musenalmanach,** edito da **G. Fr. Stäudlin** in **Stuttgart**, in edizione propria (1792-93).

Anthologie per l'anno 1782, edito da **Friedrich Schiller** in **Stuttgart**, presso Joh. B. Metzler.

- **Musen-Almanach** per l'anno 1796, edito da **Fr. Schiller** in **Neustrelitz**, presso il libraio di corte **Michaelis**.
- **Musen-Almanach,** edito da **Fr. Schiller** in **Tübingen**, nella libreria Cotta (1797-1800).

Musen-Almanach per l'anno 1802, edito da **A. W. Schlegel** e **L. Tieck** in **Tübingen**, nella libreria Cotta.

- **Musenalmanach** (grüner), edito da **L. A. v. Chamisso** e **K. A. Varnhagen**, in Lipsia e **Berlino** (1804-1806).
- **Musenalmanach,** edito da **Leo v. Seckendorf** in **Ratisbona** (1807-1808).
- **Poetischer Almanach** per il 1812, curato da **Justinus Kerner** (Weinsberg) in **Heidelberg**.
- **Deutscher Dichterwald,** curato da **J. Kerner**, 1813, in **Tübingen**.

Musen-Almanach per l'anno 1802, edito da **Bernhard Vermehren** in **Jena**.

Taschenbuch per l'anno 1804, edito da **Chr. M. Wieland** e **J. W. Goethe** in **Tübingen**, nella libreria Cotta.

Lo spirituale, malinconico Lied di Hölty parlò ancora a tutti gli animi sensibili quando il tuono della libertà dei canti dello " Hain „ era già svanito. Hölty è il più importante lirico della lega, poichè Bürger, Claudius e Göckingk sebbene legati di amicizia coi suoi membri, non furono mai realmente membri dello " Hain „. Bürger destò scandalo in una festa della lega, perchè egli, meno rigido nei costumi degli altri suoi compagni, volle brindare anche a Wieland. *Leopold Friedrich Günter von Göckingk* (1748-1828), che divise volta a volta con Bürger e con Voss la cura di redigere l'almanacco, sarebbe da annoverarsi in rapporto alla sua produzione piuttosto fra i discepoli di Wieland che non tra i compagni di Gottinga, coi quali era legato da rapporti personali. La sua poesia epistolare ha tutto il carattere della poesia spiritosa del cenacolo di Halberstadt (Gleim, Jacobi, Klamer Schmidt), a cui in sulla fine del 1760 appartenne anche localmente come referendario. Lotte von Lengefeld non potè, fine come essa era, saperne molto del poeta che trova molte parole, ma poco sentimento. Nella massa dei lettori e presso i critici Göckingk godette all'incontro, dopo la pubblicazione dei suoi " Lieder di due innamorati „ (1777), la gloria di un secondo Petrarca. Anche Bürger, dopo aver letto il romanzo lirico di " Amarant und Nantchen „, giudicava che poche poesie fossero più vere e più forti di sentimento e di espressione. I fatti reali che servono in parte di fondamento ai " *Lieder zweier Liebenden* „ conferiscono vita e freschezza alla poesia. Göckingk disponeva di uno " spirito ridente „. Ma il sentimento non è sempre intimamente vero, ma artificiosamente gonfiato, e pure la sua sensualità manca di ogni vigoria passionale.

Ai giovani e virtuosi bardi della lega dell' " Hain „ si ricollega invece per affinità di spiriti *Matthias Claudius* dell'Holstein (nato a Reinfeld il 15 agosto 1740, morto in Amburgo il 21 gennaio 1815). Quale revisore della banca di Altona, egli condusse nel seno della sua numerosa famiglia una placida vita piena di schietta devozione. Con Klopstock, Voss, colla famiglia Stolberg egli ebbe amichevoli rapporti, ed il libraio *Friedrich Christian Perthes,* la cui patriottica devozione pronta al sacrificio si manifestò nel 1813 non meno che altra volta la sua operosa valentia, si cercò moglie tra le figliuole di Claudius. Non un ingegno eminente, bensì una personalità piena di cuore fortemente espressa conferisce ai lavori di Claudius la loro forza di attrazione. Anch'egli si sentì sovratutto il rappresentante della sana intelligenza umana, ma in senso diverso dai filosofi dello stesso indirizzo. Quand'egli, giusta il periodico che diresse dal 1771 al 1775, si denominò " *Der Wandsbecker Bothe* „ scrivendo sotto codesta maschera, volle così appunto contrapporsi da semplice uomo del popolo e quale un messaggero mediatore all'erudizione ed alla stoltezza. Così prende egli a modo suo vigorosamente parte al desiderio dei genii di conseguire la naturalezza e l'originalità.

Della "*Aufklärung* „ egli vuole saperne tanto poco quanto Hamann. Ma la sua pietà non impedisce all'uomo tenero della verità di mettere una vigorosa parolina nella polemica sui frammenti di Wolfenbüttel in favore di Lessing, per cui i soliti banchi non si confacevano o piuttosto egli non si confaceva ad essi e si sedeva su tutti. E questa come altre verità egli riveste d'un sottile umorismo nel ragguaglio dell'udienza che Asmus ebbe con suo cugino dall'imperatore del Giappone. Claudius sa egregiamente nascondersi nella recensione dei libri più

diversi e nel prendersi beffe di tutte le condizioni possibili dietro la maschera del messaggero dell' "*Asmus omnia secum portans*„, com'egli chiamò la sua opera (1775-1812). Il suo umorismo senza pretese è sempre fresco, quasi sempre spontaneo e come ci appare piacevolmente amabile! La sua critica è originale e colpisce con sano spirito nel segno. Fra queste opere risuonano poi semplici e affettuosi i Lieder "*Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher*„ (Incoronate di foglie il caro bicchiere pieno), "*Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben, gesegnet sei der Rhein!*„ (Sul Reno, sul Reno crebbero le nostre viti, benedetto sia il Reno!). Il viaggio di Urian intorno al mondo col suo principio diventato proverbiale " Se qualcuno fa un viaggio, ha pur qualcosa da raccontare „, ricorda le romanze comiche, quali si usavano prima che Bürger creasse la ballata seria.

Ballate e romanze — (il cercare un segno che veramente le distingua dentro i confini della letteratura tedesca sarebbe ricerca affatto infruttuosa) — comparvero anche in Germania nella poesia popolare più antica, tuttavia esse restano molto indietro per vigore poetico alle ballate inglesi-scozzesi, e per la pienezza epica del contenuto storico e la brillante magnificenza di colori alle romanze spagnuole. Nella letteratura tedesca del secolo XVIII la ballata fu solo accolta da principio come una romanza comica in derisione del " Lied „, caro al popolo dei cantori di banca. In tal modo Gleim, il versatile Johann Friedrich Löwen, il primo storico del teatro tedesco, e Daniel Schiebeler, viventi ambedue in Amburgo, scrissero romanze comiche nel tono dei cantori di banca. Le ballate di Hölty sono ancora composte sullo stesso tono e Bürger stesso ritornò alla ballata comica nelle " Donne di Weinsberg „, nelle rime frivole " dell'avventurosa storia della principessina Europa e dell'antichissimo idolo pagano Giove „. Ma l'influenza operata dalle antiche ballate inglesi, fatte conoscere da Percy, fu abbastanza forte per spronare nello stesso tempo in Germania due poeti d'arte, Bürger e Goethe, al tentativo di una novella creazione della ballata popolare.

Nell'Almanacco delle Muse di Gottinga di Boie apparve nell'autunno del 1774 la "*Lenore*„ di Bürger. Il poeta delle grazie, che fino a quel tempo era stato celebrato fra gli amici di Halberstadt quale il traduttore del " *Pervigilium Veneris* „ e quale il cantore degli innocenti piaceri campagnuoli in alate strofette ("*Das Dörfchen*„), contribuiva colla " Lenore „ alla fondazione di una nuova lirica popolare tedesca.

Gottfried August Bürger nacque a Molmerswende (presso Halberstadt) nella Prussia il primo dì dell'anno 1748. L'avo voleva farne, contro la sua inclinazione, un teologo, ma egli capitò ad Halle nella sventata compagnia che Klotz si era formata intorno a sè mettendola al suo servigio letterario. Le funeste impressioni di quest'epoca studentesca alimentarono le innate inclinazioni intellettuali di Bürger. A stento Boie ed altri amici riuscirono a salvarlo ancora felicemente da un primo infortunio durante i suoi studii di diritto in Gottinga. Nel 1772 coperse per dodici anni il posto gravoso di balivo in un paese dei dintorni di Gottinga. In un'ora di sconforto prese la decisione di provarsi a fare l'insegnante accademico in Gottinga. Questa sua idea ebbe un buon esito. Tenne dapprima in Gottinga alcune lezioni sulle linee fondamentali della filosofia di Kant. Il giovane August Wilhelm Schlegel si legò a lui così intimamente che Bürger

stesso lo cantò quale il suo figlio poetico. Ma la cattedra senza stipendio di estetica, ottenuta nel 1789, non lo potè difendere dalle amarezze della miseria. Ammalato e povero, affranto d'anima e di corpo, il poeta affamato, che aveva sperato un tempo con tanta baldanza giovanile di sorpassare tutti, finiva l'8 giugno 1794 "con fredda indifferenza" la travagliata sua vita.

Un'antica poesia di Bürger su colui che pretende un guiderdone d'amore eccitava a perdere tutto il sangue con pazienza. Egli stesso fu colpito da Amore colla punta di un dardo "che sbranò tutto il suo cuore". Leggermente ed in gran fretta aveva egli sposato Dorette Leonhart, mentre la sua simpatia già si era rivolta alla sorella minore Augusta, alla sua Molly. Bürger fece colle due sorelle il doppio matrimonio introdotto come espediente nella "Stella" di Goethe. "*Lieder*" quali l'elegia "Come Molly volle distaccarsi" ci raccontano le tempeste ed i tormenti di questo amore, nel quale il dovere cedette alla passione.

Fig. 47. — Gottfried August Bürger. Dalla incisione di J. D. Fiorillo, nelle edizioni di lusso delle «Gedichte» di Bürger, Göttingen, 1796.

La morte di sua moglie rendette finalmente possibile a Bürger di offrire la sua mano alla diletta, e l'"Inno all'unica" giubilava ancora, dopo che la tomba aveva già inghiottito dopo un breve anno di gioia il suo "aureo gioiello" di ciò che egli aveva ricevuto in cuore ed in spirito all'altare del matrimonio. Non avesse almeno l'afflitto lasciato di nuovo abbassare al suolo il suo amore vagante qua e là a mo' di colomba fra il cielo e la terra! La giovinetta sveva Elisa Hahn, che si propose essa medesima in moglie a Bürger, entusiasmata, come si dice, della sua poesia, gli apportò in casa vergogna ed onta colle sue infedeltà.

Come all'uomo, così anche al poeta Bürger non fu risparmiata alcuna amarezza. Il buon esito della prima edizione per sottoscrizioni delle sue poesie (1778) gli aveva già destato la fede, che la popolarità di un'opera poetica fosse il suggello della sua perfezione. Un severo lavoro di lima sulle antiche e sulle nuove poesie lo riempie della speranza che la seconda edizione (1789) "bastasse al genio dell'arte". Lo colpì allora la critica di Schiller che applicò a quelle sue poesie dei principii indubbiamente giusti ma un po' troppo aspramente e duramente. Nell'"*Antikritik*" di Bürger si manifestò il pieno contrasto di due concezioni dell'arte e della vita. Bürger si richiamò, per giustificare la sua poesia, alla stessa poesia giovanile di Schiller, mentre Schiller condannava pure codesti suoi primi parti. Bürger pensava solo alla elaborazione tecnica del verso e della

lingua, dove Schiller vedeva il difetto nella educazione dell'uomo. E questo difetto, che in Bürger come altra volta in Günther pregiudicava il magnifico temperamento poetico, si rese evidente non solo nei versi della rissosa " Frau Schnip „ e nelle crudeltà e negli equivoci senza gusto, ma pure nelle migliori delle sue poesie. All'incontro di ciò bisogna però ricordare il fresco immediato sentimento di Bürger che trova quasi sempre la sua giusta espressione, la forza e la passione, la scelta fortunata di imagini e di similitudini, il sentimento e la imaginazione ed il ritmo dei versi carezzevoli e affascinanti.

Nicolai, ne' suoi due piccoli Almanacchi, " pieni di belli, veri e piacevoli canti popolari „ (1777), cercò di beffeggiare Bürger, che nel " Museo tedesco „ del 1776, sotto la maschera di un vecchio cantore di banca, Daniel Wunderlich, aveva raccomandato in uno " Sfogo del cuore „ gli antichi *Volkslieder* quali vere effusioni dell'indole patria allo studio dei giovani poeti. La speranza di Bürger, che dalle romanze e dalle ballate dovesse sorgere ancora una volta l'epopea generale cara a tutte le classi, non poteva realizzarsi. Ma egli creò il piccolo epos della ballata tedesca.

La " Lenore „, col suo legame fra i vivi ed i morti ottenuto a forza dalla possa dell'ardente brama d'amore, tratta una saga ampiamente diffusa presso i popoli germanici e slavi, della quale Bürger aveva udito da bambino alcuni versi di un " *Lied* „ in basso tedesco. Già nell'aprile del 1773 aveva egli cominciato la " magnifica storia delle romanze „. Mentre il suo lavoro si arenava, il " *Götz von Berlichingen* „ di Goethe apparso nel luglio lo infiammò a comporre nuove strofe. La " *Lenore* „ doveva corrispondere alla dottrina di Herder sulla lirica del popolo e quindi della natura. I " compagni della lega del bosco „ che avevano riso dell'elogio che Bürger s'era fatto dicendo che tutti i futuri poeti di ballate avrebbero dovuto essere suoi vassalli, si sentirono presi d'orrore e d'ammirazione allorchè Bürger lesse loro il 21 agosto la sua Cavalcata dei fantasmi con tutta la pittura naturale degli " *hurre, hurre, hop hop hop!* „. Bürger stesso non raggiunse mai più la potenza commovente e lo schietto tono popolare della " Lenore „ nè nel " Cacciatore feroce „ nè nella storia d'amore di " Lenardo e Blandina „ e neppure nel " Lied dell'uomo bravo „, che moraleggia troppo noiosamente.

Le poesie di Bürger " posseggono veramente quello spirito di perspicuità e di vita per tutto il colto nostro popolo „, cui egli aspirava secondo sua confessione. Il cantore del " Fiorellino meraviglioso „ si acquistò il bramato nome onorifico di poeta popolare, mentre d'altra parte i suoi sonetti ed il suo accorto uso dei mezzi tecnici lo fecero maestro del capo della prima scuola romantica, del maggiore degli Schlegel. Non fu mero caso che venisse appunto fatto a Bürger di aggiungere col suo " *Münchhausen* „ un nuovo libro agli antichi *Volksbücher.* Anche nella sua versione tedesca di Omero riuscì a Bürger coi suoi sforzi di creare un'opera schiettamente popolare, e Goethe, pur ancora interamente devoto allo spirito della " *Geniezeit* „, seppe determinare nel febbraio del 1776 in Weimar il duca ed altri all'assegnazione di un premio onorifico in denaro al poeta, per la cui traduzione tornava a rivivere il mondo di Omero.

Bürger e Claudius si ricollegarono ai poeti di Gottinga per le loro poesie e per la loro personale amicizia; lo svevo Schubart invece, che ebbe somiglianza di carattere con Bürger, solo per le sue poesie. *Christian Friedrich Daniel*

Schubart (1739-91) danneggiò al pari di Bürger colla leggerezza e colla sensualità l'armonica perfezione delle sue geniali attitudini naturali; ma non per colpa propria, sì per la maligna violenza del duca del Württemberg, l'albero che cresceva rigoglioso fu abbattuto a mezzo della sua fioritura.

Si trova certamente già fra le poesie di Schubart, che egli dovette pubblicare nel 1785 a profitto della stamperia ducale col titolo di "Poesie del carcere", una particolare e ricchissima sezione di "Poesie spirituali", ma una vena religiosa non vibrò mai nel musico amante dei piaceri, che la famiglia aveva mandato in Erlangen per lo studio della teologia. Quando egli dal suo povero e laborioso ufficio di maestro in Geislingen venne in Ludwigsburg, nuova residenza della vita galante e licenziosa di Carlo Eugenio, quale organista di corte, godette quivi di tutti i piaceri di questo mondo scostumato dalla nobile apparenza. E quando egli poi nel 1773 dai paesi ducali del Württemberg fu esiliato, se ne andò quale suonatore di concerti, improvvisatore, declamatore da Mannheim a Monaco, da una città sveva ad un'altra.

Come le "Idee di una estetica della musica" ci mostrano Schubart versato nella storia e buon conoscitore della teoria della musica, così egli fu quale artista un contemporaneo per nulla indegno della grande epoca di Mozart colle sue improvvisazioni al piano. Egli soleva alternare i suoi concerti con letture delle Odi e della Messiade di Klopstock. Si attribuì non a torto la parte di apostolo della poesia di Klopstock per la Germania del sud. Nel suo fanatismo per il poeta della Messiade e nella imitazione delle sue Odi, egli partecipa completamente del punto di vista degli amici di Gottinga.

Ma come l'odio dei tiranni di Schubart poggiava in realtà sovra ben altro fondamento che quello di Stolberg, così il suo "*Fürstengruft*" (La tomba dei principi, 1779 o 1780) spira pure un alto sentimento d'ira e di vendetta comprensibile ancora ai nostri giorni. Anche il suo "Ebreo errante", che introdusse nel 1783 per la prima volta (i frammenti di Goethe rimasero inediti fino al 1836) nella nuova letteratura tedesca in una rapsodia lirica, parla con disprezzo dei tiranni sanguinarii. Egli cerca quasi sempre qui di accostare al suo temperamento il grave congegno dell'ode di Klopstock mediante la rima. Infatti il suo ingegno poetico, che in sostanza rimase pur sempre quello di un improvvisatore, si orientò sempre verso la poesia popolare. Anche in ciò mostra la sua affinità con Bürger. Se nella romanza "Maledizione del parricida", malgrado la seria intenzione, ondeggia fra lo schietto tono della ballata ed il Lied dei cantori di banca, nei "*Lieder* dei contadini di Svevia" all'incontro ed in poesie dello stesso genere ha colpito più giustamente di Bürger il tono del *Volkslied.* La sua poesia più famosa, il "*Kaplied*" (1787), che come la scena del cameriere in "*Kabale und Liebe*" bolla a fuoco la vergognosa tratta degli uomini esercitata dai principi tedeschi, fu potuta citare a ragione da Arnim nella introduzione del "*Wunderhorn*" come un "*Volkslied*". E come Schubart cantò agli Inglesi ed agli Olandesi la vendita dei poveri soldati tedeschi, così il "Lied di libertà di un colonizzatore" celebra la guerra di indipendenza degli Americani. Nel sollevarsi contro gli abusi dominanti, Schubart partecipa dei sentimenti politici di Bürger, ma la sua educazione politica più matura lo salvaguarda dall'entusiasmo di Bürger per la rivoluzione francese. Egli guarda da ragazzo, da giovane e da uomo dalla patria asservita verso il Nord per intonare sull'arpa d'oro dei bardi la lode di "*Friedrich Wodan*" che con pugno di ferro scosse i giganti di Absburgo e fece sentire alla Gallia la forza della spada tedesca.

Nell'anno 1774. allorchè Schubart godette la protezione della libera città imperiale di Ulm. vi fondò la "Cronaca tedesca", dove sostenne bravamente la lotta contro gli arbitrii principeschi ed ecclesiastici. Il duca del Württemberg lo attirò il 1777 ne' suoi dominii e lo tenne poi, senza che fosse regolarmente processato. per dieci anni nell'*Hohenasperg*, dapprima in una prigionia orribilmente dura. in seguito mitigata. quasi per mostrare di riscontro all'epigramma di Schubart che Dionisio pure in umore pedantesco non aveva cessato di essere un tiranno.

> Uomo prigioniero, un povero uomo! Attraverso la nera inferriata io anelo al cielo e piango e sospiro amaramente. Mi sollecita il grido dell'alta libertà; io lo sento che Dio creò solo schiavi e diavoli per le catene onde così punirli.

Allorchè il povero cantore fu messo finalmente in libertà per le pressioni della corte di Prussia. i suoi carcerieri erano riusciti di fare del geniale poeta un uomo religioso. Piacque in allora al duca di nominare il convertito a poeta di corte e direttore del teatro. Ma il destino di Schubart aveva servito di avvertimento al poeta dei "Masnadieri" insegnandogli a cercare protezione per sè e per la sua poesia fuori della patria sveva.

2. Il giovane Goethe ed i suoi amici.

Il devoto entusiasmo per Klopstock. fervente nei poeti di Gottinga ed in Schubart, determinò naturalmente il predominio della lirica. L'influsso di Ossian e di Percy fu qui più possente che non quello di Shakespeare. Ma la poesia del periodo dello "*Sturm und Drang*" non raggiunse il suo pieno sviluppo che quando col "Götz" e col "Werther" anche il drama ed il romanzo apparvero a fianco della lirica con pari diritto. Dal 1773 fu tolta ai gottinghesi l'egemonia di tutto il movimento dei genii pullulanti sulle rive del Reno e del Meno e così anche l'appassionato interesse e le migliori energie si rivolsero al teatro. Allorchè Herder nei fogli "*Von deutscher Art und Kunst*" parlò della poesia popolare e di Shakespeare. annunziava un nuovo Shakespeare tedesco nel giovane amico, di cui era diventato il maestro in Strassburg.

Quando *Johann Wolfgang Goethe* (28 agosto 1749-22 marzo 1832: vedi la tavola annessa: "Johann Wolfgang von Goethe") strinse relazione in Strasburgo con Herder, maggiore di lui di soli cinque anni ma senza confronto già maturo. lo studente ventunenne si era già esercitato per varie guise nella vita, nel sapere e nell'arte. uscendo sempre da svariati tentativi "più insoddisfatto e più crucciato".

Allorchè lo sguardo del "fanciullo" si rivolse per la prima volta curiosamente in giro. trovò la casa del padre agiato costruita con eleganza nella libera città di Francoforte sul Meno. saldamente ordinata. L'avolo. il sarto Goethe, era immigrato in Francoforte da quel di Mansfeld. Suo figlio, il dotto giurista e

Johann Wolfgang von Goethe.

1. *In alto, a sinistra:* Busto di **Daniele Rauch** (1820). Dall'originale nel Museo Civico di Lipsia.

2. *In alto, a destra:* Busto di **Alexander Trippel**. Dalla riproduzione che si trova nella Biblioteca Arciducale di Weimar (1789-90) dell'originale in Arolsen (1787).

3. *In mezzo, a sinistra:* Ritratto di **Joseph Karl Stieler** (1828). Dalla fotografia dell'originale (quadro ad olio nella Nuova Pinacoteca di Monaco) di Piloty e Loehle in Monaco.

4. *In mezzo, a destra:* Quadro di **Heinrich Kolbe** (1822). Dalla fotografia dell'originale (quadro ad olio nel Goethe-Schiller-Museum di Weimar) di Louis Held di Weimar.

5. *In basso, a sinistra:* Ritratto di **Georg Oswald May** (1779). Dall'originale (quadro ad olio in possesso della libreria dei successori di J. G. Cotta di Stuttgart).

6. *In basso, a destra:* Ritratto di **Ferdinand Jagemann** (1817). Da fotografia dell'originale (disegno nel Goethe-Schiller-Museum di Weimar) di Louis Held di Weimar.

Johann Wolfgang von Goethe.

1. *In alto, a sinistra:* Busto di **Daniele Rauch** (1820). Dall'originale nel Museo Civico di Lipsia.
2. *In alto, a destra:* Busto di **Alexander Trippel.** Dalla riproduzione che si trova nella Biblioteca Arciducale di Weimar (1789-90) dell'originale in Arolsen (1787).
3. *In mezzo, a sinistra:* Ritratto di **Joseph Karl Stieler** (1828). Dalla fotografia dell'originale (quadro ad olio nella Nuova Pinacoteca di Monaco) di Piloty e Loehle in Monaco.
4. *In mezzo, a destra:* Quadro di **Heinrich Kolbe** (1822). Dalla fotografia dell'originale (quadro ad olio nel Goethe-Schiller-Museum di Weimar) di Louis Held di Weimar.
5. *In basso, a sinistra:* Ritratto di **Georg Oswald May** (1779). Dall'originale (quadro ad olio in possesso della libreria dei successori di J. G. Cotta di Stuttgart).
6. *In basso, a destra:* Ritratto di **Ferdinand Jagemann** (1817). Da fotografia dell'originale (disegno nel Goethe-Schiller-Museum di Weimar) di Louis Held di Weimar.

Giovanni Volfango Goethe
in diverse età della sua vita.

consigliere imperiale Johann Kaspar Goethe (nato nel 1710). aveva sposato la giovane e leggiadra Catharina Elisabeth (nata nel 1731). figlia del sindaco Textor. Il poeta credeva di avere ereditato dal padre la statura e " il serio tenor di vita, dalla mammina la gioconda natura ed il piacere del favoleggiare „. Egli ammetteva che le circostanze esteriori dell'età e dell'ambiente esercitassero una determinata influenza sovra l'educazione e le azioni d'ogni singolo uomo (vedi la tavola a pag. 286 " I genitori di Goethe „).

Solo una sorella unica, più giovane di un anno, Cornelia, crebbe nella spaziosa casa posta in sulla via chiamata " Fossa dei cervi „ (*Hirschgraben*) quale fida compagna di giuochi del fanciullo ed amica del giovane. Fino dal 1777 morì di ventisette anni, moglie di Johann Georg Schlosser. Il padre stesso, non occupato da alcun ufficio, diresse l'istruzione dei due figliuoli precoci. E quantunque essi non ne sapessero molto grado al padre un po' pedante ed austero, egli fu tuttavia un educatore intelligente, che avrebbe effettuato naturalmente i suoi disegni, senza però limitare mai seriamente in modo da recargli disturbo la libertà necessaria a suo figlio, " l'uomo singolare „.

Meravigliosamente presto la vita medesima esercitò il suo influsso istruttivo sul fanciullo dall'osservazione acuta e dalla facile comprensione. Il terremoto di Lisbona scosse la fede del giovinetto di sei anni nella provvidenza divina. E come più tardi gli studii delle scienze naturali trassero Goethe a stimare più caratteristici e più divini i segni della rivelazione nelle piante e nei cristalli dei minerali, così il fanciullo cercava già di avvicinarsi a Dio sulla sua strada facendogli sacrificio dei frutti della natura. La guerra dei sette anni importò la lotta delle opinioni, che divide dapertutto gli uomini, nella famiglia di Goethe. Il padre ed il figlio tenevano dalla parte di Federico II, l'avo Textor da quella imperiale. Al dubbio sulla giustizia divina seguì la certezza dell'ingiustizia degli uomini. I primi contatti coll'arte figurativa gli permisero di gettare un colpo d'occhio istruttivo sulla maniera di creare propria a valenti artisti. Il teatro delle marionette regalatogli dalla nonna gli destò per la prima volta il piacere del bel mondo della finzione dramatica e gli diede la spinta a scrivere per le scene. Coi reggimenti francesi arrivò poi il drama francese in Francoforte. Se Goethe ancora ne' suoi ultimi anni metteva in evidenza di dovere ai Francesi una parte così grande della sua coltura, fu appunto questa precoce conoscenza del teatro francese che gli fece un'impressione incancellabile. Certamente nell'ultimo atto di una delle sue tragedie bibliche giovanili, del "*Belsazar* „, egli passa dall'alessandrino al giambo senza rima di cinque piedi, ma il drama congegnato sovra il modello tradizionale della poesia pastorale "*Die Laune des Verliebten* „ (Il capriccio dell'innamorato) come il poco edificante quadro reale "*Die Mitschuldigen* „ (I complici), ambedue in distici alessandrini rimati, portano visibile l'impronta del drama francese. Le patriarcate religiose, che continuavano a sorgere in Francoforte sotto l'influsso di Klopstock e di Bodmer e la grave pia retorica dei " Pensieri poetici sopra la discesa all'inferno di Gesù Cristo „ (1765) lasciarono subito il posto in Lipsia alle argute canzonette anacreontiche.

La raccolta liricamente narrativa del libro "*Annette* „ (1767) ci mostra ancora nello studente innamorato un imitatore non originale ed immaturo. Colla maggior parte de' suoi "Nuovi Lieder „ nel "*Leipziger Liederbuch* „ del 1769

all'incontro supera di già le produzioni fino allora migliori dell'anacreontica tedesca, sebbene non superi ancora gli angusti confini della convenzionale poesia d'amore e giocosa. Della violenza passionale che scuote l'amante di Annetta Schönkopf nelle lettere al suo amico Ernst Wolfgang Behrisch non tradisce alcun segno il freddo e corretto tenore di questi *Lieder* agghindati e sensuali. Piuttosto i frutti di una poetica caccia alle imagini ci possono qui ricordare che il prudente e giovane poeta fu lo zelante discepolo del pittore Adam Friedrich Oeser durante la sua vita studentesca di Lipsia (19 ottobre 1765 sino alla fine di agosto del 1768).

Lo studente lipsiense ritornò alla casa paterna infermo e disgustato. Duramente e lungamente lottò la sua possente natura, fino a che il corpo minacciato riacquistò la sua sanità giovanile. Solo nell'aprile del 1770, dopo una lenta guarigione, potè Goethe frequentare di nuovo una università per il compimento dei suoi studii giuridici. Il 6 agosto 1771 ottenne con una disputa su tesi giuridiche la laurea in Strassburg.

Goethe venne a Strassburg un altro di quando abbandonò Lipsia. Nelle lunghe, penose giornate della malattia in Francoforte, la pia amica della madre, la dama *Susanna Katharina von Klettenberg*, aveva trovato il solitario accessibile a idee mistiche e pietistiche. La " bella anima „ che era passata al servigio di Dio " dalle onde della vita „ attraverso casi e delusioni di ogni maniera, seppe anche destare il sentimento religioso del suo vivace giovane amico. La grande, rara purità della sua natura esercitò un'opera di catarsi sul poeta disilluso dei "Complici „, che più di quanto giovasse a' suoi anni aveva sprofondato lo sguardo negli errori più tristi, che finiscono col seppellire spaventosamente sotto una calma superficie l'interno di tante famiglie. Indottovi dall'amica materna, egli che in Lipsia aveva professato le idee della "*Aufklärung*„ si sentì ora attratto dal fascino del misterioso. Ricerche alchimistiche si accompagnarono ora colla lettura degli scritti di Theophrastus Paracelsus e lo vennero acconciamente disponendo per la " nera cucina „ di Faust e per le sue storte. Le tendenze pietistiche e morave poterono aver importanza solo per un momento transitorio sulla educazione di Goethe. Ma esse contribuirono essenzialmente a ciò che prima di venire a Strasburgo avesse appreso a concepire la vita più seriamente e più profondamente.

La preponderanza dei medici nella società che si raccoglieva a tavola sotto la presidenza dell'attuario Johann Daniel Salzmann offerse a Goethe la prima occasione di accostarsi agli studii delle scienze naturali. Nella società di Salzmann strinse amicizia con *Johann Heinrich Jung-Stilling* (1740-1817), che dopo una miserevole giovinezza passata a fare il carbonaro, il sarto ed il maestro di scuola, era finalmente riuscito, mercè la protezione graziosa del suo buon Dio, a poter studiare medicina in Strasburgo conforme alle sue aspirazioni. Goethe nel 1777 metteva alle stampe la prima parte della veridica storia di Jung, " La giovinezza di Enrico Stilling „. Jung stesso — (il cognome Stilling fu da lui assunto durante la sua carriera medica in Elberfeld, perchè egli si tenne alla campagna fra gli "*Stillen* „ (pietisti)) — fece seguire un anno più tardi ancora " Gli anni di giovinezza e le peregrinazioni di Stilling „. Nel professore di Marburg e nel consigliere di Karlsruhe si manifestarono in appresso anche le meno belle qualità della religiosità di Jung. Nella società strasburghese di Goethe il fido

compagno maggiore apparve nella convinzione incrollabile della sua fede come un pezzo di natura. L'originalità ed il carattere popolare che la " *Geniezeit* „ cercava dapertutto, si manifestavano schiettamente e puramente in questo vero rampollo di contadini della Westfalia. La biografia di Jung nella sua commovente semplicità fu apprezzata come il primo racconto villereccio tedesco dal suo consanguineo westfaliano Freiligrath. Questa placida, vigile vita d'anima, che malgrado tutte le difficoltà esteriori si agita senza posa nel modesto giovane che seppe aiutarsi da sè stesso, questo felice sentimento d'una particolare illuminazione divina e per giunta l'inettitudine alle cose del mondo conferiscono alla biografia di Jung un grande valore psicologico ed un fascino novellistico nella sua stessa mancanza d'arte.

Goethe non si sarebbe affezionato così facilmente in altro tempo alla tendenza spiccatamente pietistica di Jung come appunto nei giorni di Strassburg, in cui le idee della pia amica di Francoforte esercitavano ancora freschi i loro influssi sopra il suo animo. A Goethe, esperto del mondo e che tutti superava negli esercizi fisici, parve un dovere naturale il proteggere dallo scherno superficiale quell'uomo timido e maldestro. Ed i compagni che gli stavano lieti al fianco sentivano già la superiorità del giovane francofortese.

Il prode e cavalleresco Franz Lerse si strinse così intimamente a Goethe, che questi nel " Götz „ diede al più fido dei fidi fra i servi di Berlichingen il nome del lealissimo amico di Strasburgo. Per quanto Lenz si stimasse nell'intimo suo pari a Goethe, in apparenza riconobbe anch'egli la naturale superiorità dell'amico modesto ed amabile. E come riviveva questi ora nel senso della sanità riacquistata nel magnifico paese tedesco, che egli ora percorreva a cavallo ed a piedi!

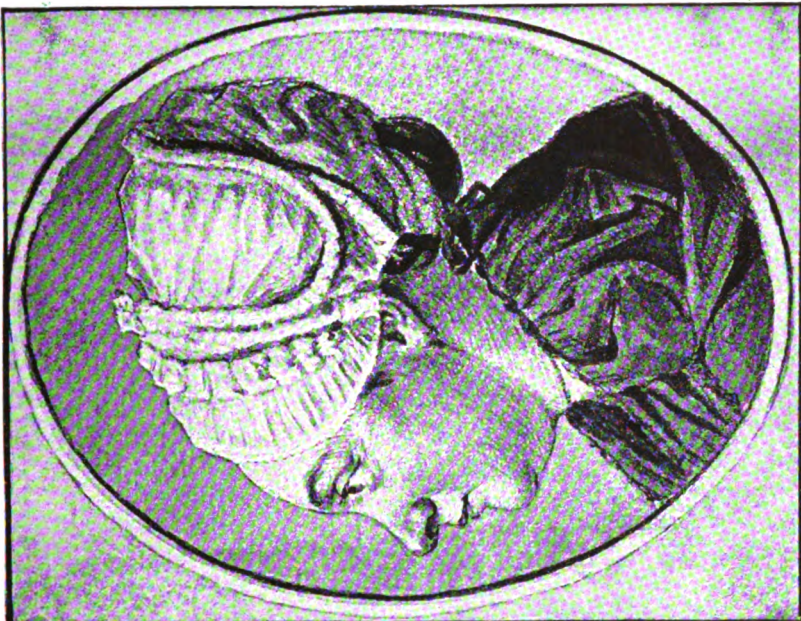
Quanto sentiva egli la felicità di avere un cuore lieto e libero! Come questo cuore gli diventava quieto e grande, quando avendo cavalcato tutto il giorno le montagne lorenesi contemplava poi nel quieto, grigiastro crepuscolo la verde profondità dove " la tenebra grave del bosco di faggi pendeva sopra me dall'alto del monte, ed intorno alle fosche rupi attraverso le macchie volavano placidi e misteriosi i lucenti uccellini „. Nessun poeta tedesco, neppure Klopstock, non aveva ancora trovato di tali parole per descrivere il profondissimo e spirituale incanto della natura. Salendo il pellegrino nei bagni di Niederbronn il sentiero fra le rupi attraverso le macchie, si sente avvolto dallo spirito della antichità, che gli sfolgora meravigliosa dalle architravi, dai capitelli delle colonne, dalle iscrizioni, le cui figurazioni degli Dei sono coperte dalla natura lussureggiante con edera e muschio. Felix Mendelssohn credeva nel suo viaggio italiano a Baia di aver trovato i luoghi, dove il pellegrino di Goethe ebbe il colloquio colla giovane donna all'ombra di un olmo. Ma la scena della poesia " *Der Wanderer* „ (il peregrino), elaborata in Wetzlar e pubblicata l'autunno del 1773 nell'almanacco delle Muse di Gottinga, si deve cercare in Alsazia.

Goethe non risentì per la prima volta in Italia l'entusiasmo per le magnifiche rovine dell'antichità classica. L'anima sua ne fu piena fino da quando in Strasburgo la cattedrale gli rivelò i segreti dell'architettura gotica ed egli sentì svanire in fumo tutte le regole classiche del buon gusto dinanzi al genio virile di Erwin von Steinbach e di Albrecht Dürer.

All'ombra del duomo tedesco di Erwin risuonavano e cantavano dalle baracche dei burattini la interessante fiaba di "Faust", e la nativa lingua di Götz nell'intimo di Goethe, mentre la sua imaginazione poetica evocava in pari tempo a nuova vita dramatica gli spiriti di Silla e di Cesare. Dalla bocca delle vecchierelle il nuovo poeta della "*Röslein auf der Heiden*" raccoglieva nell'Alsazia, ancora intimamente tedesca nonostante il dominio francese, canti popolari tedeschi, mentre l'amore gli insegnava a trovare nuovi toni intimi per esaltare la passione che rende felici e la natura che gli sorrideva nella sua magnificenza.

Tuttavia, per quanto pure il genio del paese e il demone innato nel poeta potessero cooperare a liberare completamente il giovane dalla vita angusta e compassata a cui si era avvezzo in Lipsia ed a sciogliere rapidamente e fondamentalmente il suo spirito da tutti gli antichi legami che trascinava seco, assai meglio gli valse a redimerlo da ogni costrizione il vero soccorso inviatogli dal destino in Johann Gottfried Herder. L'autore dei "Fragmente" lo guidò dai Romani ai Greci, dal levigato ed ingegnoso Ovidio alla grande natura omerica, dai Francesi arguti agli uomini vibranti di passione di Shakespeare, dalla anacreontica bamboleggiante con razzi epigrammatici allo schietto sentimento del *Volkslied.* Se Goethe tradusse poi nel 1775 arditamente senza preoccupazioni teologiche il biblico cantico dei cantici quale il "più splendido canzoniere d'amore che Dio abbia creato", fu Herder che gli aveva insegnato a considerare la bibbia come una orientale poesia di popolo.

Se Herder potè sfogare il suo umore corrucciato verso il suo discepolo ed infermiere e per giunta così senza riguardi, questi riconobbe abbastanza bene che cosa significasse per lui un tal maestro. Goethe tenne duro e cercò di continuare anche dopo il suo ritorno a Francoforte (fino dall'agosto 1771) la sua corrispondenza epistolare con Herder. In Darmstadt egli si guadagnò ancora nell'autunno un secondo amichevole mentore in *Johann Heinrich Merck* (1741-91). In uno sguardo retrospettivo più tardo sovra l'amico e sul consigliere devotamente e disinteressatamente fedele, parve a Goethe di scorgere prominente nella natura di Merck il tratto mefistofelico. Appunto perchè Merck stimò così altamente fino da principio la potenza di Goethe, egli si sentì chiamato di rincontro al suo esitare ed all'apparente dispersione delle sue forze all'operare. Merck fu colla sua estesa e soda coltura e col suo intelletto dall'acuto giudizio il criticonato. Non libero da preconcetti, ma assolutamente onesto e sincero, seppe mantenersi la stima e la fiducia delle parti opposte. L'umore satirico, che manifestò in una storia quale "*Herr Oheim der Jüngere*", fu tanto più efficace in quanto che il riso celava il suo intimo dolore. Il sarcastico giudice di uomini e di libri partecipava della sentimentalità dei suoi contemporanei. Più di una volta quell'uomo tradito dalla moglie ed oppresso da cure di affari era stato assalito dalla disperazione prima che nella erronea supposizione di non poter soddisfare ad alcuni suoi obblighi si uccidesse di un colpo di pistola.

Quando Goethe imparò a conoscere il consigliere di guerra di Darmstadt, costui, pieno ancora di ambizioni letterarie, fu una buona e sagace guida al compagno più giovane nei giudizi poetici ed ancora più nelle questioni artistiche ("Dürer", i Fiamminghi). Più di una volta Goethe si recò a piedi a Darmstadt, cantando appassionatamente per via inni quali il "*Wanderers Sturmlied*", di

I genitori di Goethe.

Da due acquerelli della "k. k. ***Familien****-Fideikommissbibliothek" in Vienna.*

cui Klopstock aveva per il primo insegnato gli arditi ritmi liberi. Nel "Circolo delle sante" di Darmstadt lo attrassero, oltre Merck, pure la moglie di Herder, Carolina Flachsland ("Felsweihe-Gesang an Psyche") e alcune sentimentali dame di corte (*"Elysium an Uranien"*, *"Pilgers Morgenlied an Lila"*) che gettarono fiamme nell'anima dello straniero avido di amore.

Allontanatosi da Friederike di Sesenheim, fu stretto da legami più serii d'amore solo di nuovo quando nel maggio del 1772 se ne venne a Wetzlar per compiere la sua coltura giuridica in qualità di praticante del tribunale supremo dell'impero. La piccola città alpina, mal fabbricata sul Lahn, chiudeva fino dal 1693 nelle sue mura una imagine tristemente fedele del vecchio impero che deperiva senza rimedio. L'ispezione che l'imperatore Giuseppe nella sua smania riformista aveva appunto inviato in Wetzlar durante la presenza di Goethe riuscì solo a svelare di nuovo i danni manifesti del tribunale superiore, senza venirgli però in soccorso.

La dimora di Goethe nella piccola città abitata da austeri giudici, da vanitosi e tracotanti ambasciatori e da giovani volontari d'ufficio che vi conducevano una vita leggera, non si protrasse oltre l'11 settembre. Ma codesta terza vita accademica, che lo mise in rapporto con Gotter e per mezzo di costui coll'Almanacco di Boie, doveva fornire a Goethe, attraverso l'amore di Charlotte Buff, la pietra angolare per il suo fortunatissimo romanzo di giovinezza, per i *"Leiden des jungen Werthers"* (I dolori del giovane Werther).

Dacchè nell'autunno del 1774 era seguìta al *"Götz von Berlichingen"*, apparso un anno prima, la pubblicazione del primo romanzo di Goethe, non cessarono mai più la curiosità ed un più serio interesse di investigare arditamente i substrati vissuti dell'opera di Goethe. Infatti vita ed opere sono indissolubilmente unite in Goethe, che dichiarò più d'una volta non esser altro le sue poesie che frammenti d'una grande confessione: ambedue s'illuminano a vicenda e solo il loro studio comune ci permette di comprendere intieramente la grandezza e la logicità dell'uomo e dello scrittore. Lasciando da banda la critica meschina e minuziosa degli altrui difettucci ed i pettegolezzi che svisano il quadro delle relazioni di Goethe colle giovinette e colle donne, queste relazioni personali, per quanto hanno tratto col processo evolutivo del poeta e si rispecchiano manifestamente nelle sue opere, non si possono escludere da uno studio storico.

Dopo la figura idealizzata fino a non esser più riconoscibile della giovinetta di Offenbach, che ha dato il nome alla *"Gretchen"* del Faust, ci appaiono subito in particolar luce quattro figure, Käthchen, Friederike, Lotte, Lili, della leggiadra schiera femminile che circonda il giovane Goethe. *"Die Laune des Verliebten"* (Il capriccio dell'amante) rappresenta in un leggiadro drama pastorale come la gelosia di Eridon-Goethe renda difficilissima la vita a lui ed alla diletta Amine-Käthchen. La figlia di un oste di Lipsia, *Käthchen* (Annette) *Schönkopf*, è una colta bellezza sassone. Essa è fanatica delle virtuose eroine di Richardson e recita col suo damo che rappresenta il sergente maggiore di cavalleria Werner nella "Minna" di Lessing ed il goffo e malizioso contadinello dell' "Herzog Michel" di Krüger, concede allo spasimante pegni d'amore e si premunisce per il caso che il suo amante le diventasse infedele col tenersene pronto un secondo più sicuro. Nella galante città universitaria la precoce fanciulla, incipriata ed in guar-

dinfante, con un neo sulla guancia imbellettata, si fa accompagnare dal suo innamorato, che come un *petit maître*, collo spadino al fianco, il cappello sotto il braccio, rassomiglia pur sempre al trionfante bellimbusto lipsiense di Zachariä. Le poesie anacreontiche del canzoniere lipsiense che sfoggiano l'arguzia di una sensualità mezzo velata rispondono bene a questa situazione non altrimenti che i “ *kleinen Blumen*, *kleinen Blätter* „ (fiorellini, foglioline) si adattano all'idillio di Sesenheim, da cui ci sorride con leggiadria e grazia campagnuola *Friederike Brion* dalle bionde treccie e dagli occhi azzurri, collo stringato corpetto bianco, colla corta gonnella rotonda e col nero grembiale di taffetà ed il cappello di paglia al braccio. Si intreccia qui come nella passeggiata del Faust la rustica danza sotto i tigli, si recano gli innamorati al lume di luna alla pergola, dove incidono sulla scorza dell'albero i loro nomi conserti e compongono a Natale, sfidando l'inverno presso il caldo focolare, mazzetti e ghirlandette. Attraverso la minacciosa nebbia della notte si affretta l'ardito innamorato col cuore che gli martella in petto sul veloce cavallo per boschi e per campi al quieto villaggio, in cui “ Rickgen „ nella sua camera sogna l'imagine del suo diletto.

Fig. 48. — Charlotte Buff. Da una silhouette (del 1780?), di proprietà del Dr. A. Moller in Breslau.

Ma al chiaro suono dei “*Lieder*„, alle risa di quando l'albagioso studente di Strassburg ornava di pitture la nuova carrozza, oppure raccontava nella pergola l'antica fiaba di Melusine in una nuovissima redazione, seguì il grigio, fosco mattino, non più rischiarato dallo sguardo luminoso di Friederike. La famiglia Brion, dalla quale Goethe fu ancora accolto nel 1779 coll'antica amicizia cordiale, non aveva pensato ad un saldo vincolo più del giovane che non vi era certo preparato. Confessioni e baci d'amore si scambiavano nel sentimentale secolo XVIII assai facilmente e senza costrizione di impegni e per sovrappiù da studenti che visitavano le famiglie dei parroci vicini alle città universitarie. Persino gli “ *Haingenossen* „ dai costumi rigidamente irreprovevoli amoreggiavano nella vicina Münden colla piccola Lotte del pastore von Einem, senza che nessuno di essi pensasse al matrimonio. Se Goethe sentì come una infedeltà la necessaria separazione dalla sua diletta di Sesenheim, che a mala pena riuscì di fatto a vincere il dolore della dipartita e si addolorò per il lacerarsi del “ debole vincolo di rose „, questa poe-

tica accusa di sè stesso non conferiva punto alcun diritto alle stolte grida d'indignazione dei filistei che si alzano ancora oggi intorno al preteso tristo abbandono di Goethe. Noi conosciamo tuttavia i fatti solo attraverso il racconto poeticamente infiorato che ne fece Goethe stesso con alcuni tratti derivati dal " Vicario di Wakefield " di Goldsmith.

Quanto grandemente e quanto liberamente sapesse Goethe dominarsi anche nella bufera della passione ci viene attestato da Kestner, che vi partecipò da vicino. Il segretario annoverano di ambascieria era già il fidanzato di *Charlotte Buff*, la primogenita del prolifico intendente dell'ordine teutonico di Wetzlar, allorchè Goethe imparò a conoscere questa giovinetta in un ballo, i cui ricordi servirono di fondamento alla descrizione della lettera di Werther del 16 giugno. Goethe amava Lotte e si guadagnò tuttavia la perenne amicizia di Kestner. I mesi d'estate dell'anno 1772 videro la strana convivenza di queste tre persone. Kestner ha espressamente attestato, dopo la pubblicazione dei " *Werthers Leiden* ", che in realtà il contegno di Goethe era stato veramente irreprensibile e tale da non rassomigliare punto a quello del protagonista del suo romanzo. Nella figura di Werther si fondono l'amore del poeta per la sposa di Kestner coll'infelice passione del segretario d'ambasciata brunsowichese *Karl Wilhelm Jerusalem* per la moglie del segretario palatino Herdt. Nella notte dal 29 al 30 ottobre 1772 Jerusalem si uccise in Wetzlar con una pistola imprestatagli da Kestner. Lessing consacrò al desiderio ardente di verità, al lucido intelletto ed allo spirito ardente del suo giovane amico Jerusalem un elogio glorioso, pubblicando nel 1776 gli "articoli filosofici " del defunto.

Anche il giovane Goethe meditò dubbioso il suicidio. Ancora nel 1812 si ricordava " assai bene quanti sforzi gli avesse costato lo sfuggire un tempo alle onde della morte ". Solo dopo aver sentito egli stesso morbosamente la malinconica brama della morte ed averla superata mercè la sua sana vigoria fu in grado di scrivere da guarito i " *Werthers Leiden* ". Ma il fondo sostanzialmente sano della sua natura poteva e doveva presso tutti coloro che avevano conosciuto più da vicino, come Herder, Merck, Kestner, l'uomo assai strano nel suo impulso giovanile, svegliare già da allora la convinzione che il loro amico e discepolo non sarebbe di certo finito per una debolezza sentimentale ed un errore di cuore come il sofistico Jerusalem. Nella lieta tavola rotonda di Wetzlar, che August Friedrich von Goué aveva fondato a mo' di un ordine cavalleresco, Goethe assunse il nome di Götz von Berlichingen. Egli tradiva così la sua predilezione per l'antico spadaccino così avverso ad ogni piato giudiziario e lasciava forse vedere di occuparsene per un'opera di poesia in Wetzlar. Ed il semplice e fresco vigore della poesia di Gottfried. non ammorbata da nessuna sentimentalità moderna, poteva già da sola garantire che il suo poeta avrebbe superato vittoriosamente tutti gli stimoli e le tentazioni morbose.

Jerusalem aveva cercato e trovato nelle sue ultime ore forza per la sua suprema decisione nella tragedia del suo amico più vecchio Lessing, nella " Emilia Gallotti ". Il giovane Goethe non amava il capolavoro di Lessing, perchè tutto gli dava l'aria di essere qui pensato piuttosto che sentito. Ma se questo capolavoro della drammatica tedesca, superiore a quanto si era prodotto fino allora, non riusciva a soddisfarlo, quanto meno dovevano piacergli tutte le altre tragedie

tedesche, la cui mancanza di valore e la cui mancanza di originalità era appunto stata dimostrata da Lessing nella “Dramaturgia amburghese„? In codesto libro era stata pure evocata da Lessing la possente ombra di Shakespeare per misurare alla sua grandezza Corneille e Voltaire, Cronegk e Weisse. Ma nonostante il suo accenno al carattere inglese delle produzioni dramatiche tedesche più antiche, Lessing non aveva tentato per suo conto nè raccomandato l'imitazione della libera e grande maniera della tragedia shakespeariana. *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg* cercò per il primo nella sua tragedia “*Ugolino*„ (1768) colla rappresentazione dell'orrido sulle scene di conseguire effetti shakespeariani eccitando la compassione ed il ribrezzo.

Il delitto dell'odio di parte, che Dante ci racconta riferendosi alla storia nel fosco baratro infernale, ci viene posto sotto gli occhi dal dramaturgo tedesco. Colui che già fu signore di Pisa, chiuso nella torre della fame, deve lentamente languire con tutti i suoi figliuoli, dal magnanimo primogenito fino al bimbo di sei anni, fra raffinati tormenti spirituali. L'arte colla quale Gerstenberg svolge per cinque atti quest'unico tema principale con una verità così varia, suscitava ancora nel 1805 l'ammirazione di Goethe. Ma la critica di Lessing colpì i difetti della tragedia allorchè egli spiegava che già alla lettura la sua compassione gli diventava di peso e gli provocava una sensazione dolorosa. Il drama è povero d'azione come la “*Hermannsschlacht*„ di Klopstock. Allorchè il conte Schack ne' suoi “Pisani„ (1872) dramatizzò il racconto dantesco dell'odio di Ugolino e dell'arcivescovo Ruggieri, vi fece rivivere la signoria di Ugolino, la sua colpa e la sua ruina ritraendoci quindi in una sola breve scena l'orrore del carcere, che forma l'unico contenuto di tutto il drama di Gerstenberg.

Ma Gerstenberg poteva rappresentare solo la catastrofe finale della storia di Ugolino, e non questa stessa, come aveva fatto lo Schack, poichè egli, malgrado il suo entusiasmo per Shakespeare, si collegava ancora alla forma della tragedia francese, volendo conservare l'unità di luogo, di tempo e di azione. Goethe per il primo compì sotto la fresca impressione di Shakespeare, quale egli lo aveva compreso in Strassburg sotto la guida di Herder, la completa rottura col drama classicizzante. Ancora negli ultimi due mesi dell'anno 1771 finiva in Francoforte la minuta della “Storia di Gottfried von Berlichingen dalla mano di ferro, dramatizzata„, che fu pubblicata solo nell'anno 1832 fra le sue opere postume. Egli si era persuaso alla fine del lavoro, malgrado il suo desiderio di salvare il ricordo d'uno dei più nobili tedeschi, che prima di poter riuscire vitale quel suo drama avrebbe dovuto subire una trasformazione radicale. Dopo la critica di Herder, il drama nel febbraio e marzo 1773 fu “assottigliato, ripulito dai difetti, rifuso con una materia nuova, più nobile„. Solo a fatica, per le sollecitazioni di Merck riuscì Goethe a vincere il suo orrore per la pubblicità, e poichè nei paesi tedeschi così ricchi di librai non si trovò per il “Götz„, come sette anni più tardi per i “Räuber„, un editore, pubblicò egli stesso a sue spese nel giugno del 1773, più che un anno prima dei “Werthers Leiden„, il “*Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*„ (Götz von Berlichingen dalla mano di ferro. Un drama).

Il punto principale di vista dal quale Goethe procedette nel rifacimento si manifesta già nella differenza fra i due titoli — biografia dramatizzata e “*Schauspiel*„.

Herder aveva spiegato che presso Shakespeare domina solo “ il tutto di un avvenimento, di un fatto „, e non come presso i Greci “ l'unità di un'azione „. Ma Goethe prendeva di mira nella prima redazione non il complesso di un mirabile avvenimento, ma, come il suo amico Lenz esigeva nelle sue “ Note sul teatro „ dalla tragedia, una notabile persona con tutte le persone che le stanno a fianco, interessi, passioni, azioni quale contenuto del drama. Il componimento fece un guadagno inestimabile, poi che qui apparvero dal protagonista giù fino ai ragazzi degli zingari ed agli assassini del tribunale patrio uomini pieni di vita. A ciascuno si concesse un sufficiente campo per affermarsi in conformità del suo carattere e della sua passione e figurar così indipendentemente. Ma il drama per l'originalità di tutti questi personaggi secondarii e delle scene di cui abbisognavano per spiccare diventò in realtà solo una storia dramatizzata. Lessing pensava proprio al “ Götz „ allorchè egli paragona uno che vende budella riempite di sabbia per corde ad un poeta “ che mette in dialoghi la vita di un uomo e fa passare la cosa per un drama „. Tuttavia anche Herder, dopo la lettura del “ Gottfried „, aveva scritto al suo discepolo di Strasburgo: “ Shakespeare vi ha guastato del tutto „. Allorchè Goethe e Lenz si richiamavano per loro giustificazione ai drami storici inglesi di Shakespeare, cadevano in errore, poichè in quelli l'unità non riposa punto solo nella persona del re, da cui il drama si intitola. Ma Goethe confessò almeno a proposito della bellissima Adelheid von Walldorf che le figure della sua poesia gli avevano quasi tolto la mano. Egli cercò per questa ragione nel rifacimento di sfrondare i rami troppo lussureggianti per non coprire eccessivamente lo stesso albero gigantesco. L'opera soffrì dal lato poetico di molti pentimenti, sebbene con un rinnovato studio delle fonti la purità della lingua e dello stile abbia fatto dei progressi nel “ Götz „ in confronto al “ Gottfried „. Quel che v'era di intenzionale in parecchie scene o come dice Goethe medesimo, il semplicemente pensato (non sentito) della prima redazione doveva venir messo da parte col rifacimento.

Goethe ed i suoi giovani compagni di poesia erano assai lontani da una ricerca sulla costruzione dei drami shakespeariani è da uno studio sulla tecnica artistica, quale si farà poi nel “ *Wilhelm Meister* „. Nell'elaborazione del “ Gottfried „ come del “ Götz „ era pensiero di Goethe che nel bel forziere di rarità del teatro di Shakespeare non si potesse discorrere di piani. L'urto della nostra volontà coll'andamento fatale del tutto è il punto segreto, intorno a cui si deve aggirare il drama. Ancora nei versi del “ Corteo delle maschere „ del 1818 Goethe caratterizzò l'eroe della sua giovinezza quale colui che sa farsi terribilmente giustizia da sè stesso nella lotta di tutti contro tutti.

Dalla “ biografia del signor Gözen von Berlichingen „ (Nürnberg, 1731), composta dallo stesso antico spadaccino (1480-1562) negli ultimi anni della sua vita, Goethe si era affezionato alla leale e forte natura del nemico dei principi e degli ecclesiastici, avido di combattere e fedele allo imperatore. La suprema corte dell'Impero, quale il poeta l'aveva imparata a conoscere fra il primo ed il secondo rifacimento del suo drama, ben si adattava a fargli apparire la ribellione del cavaliere innamorato della libertà contro la tranquillità pubblica e la procedura in luce ancora più favorevole. E nel violento attacco al diritto romano della prima scena nel vescovato di Bamberga Goethe non parlò solo fervidamente ai suoi contemporanei ed a quelli di Berlichingen.

Il “ Götz „ di Goethe è il primo lavoro, in cui collo schiudersi delle fonti storiche e linguistiche, sopra tutto di Lutero e di Hans Sachs, lo spirito di una

epoca scomparsa riacquisti veramente carne e sangue, e nello stesso tempo l'impetuosa aspirazione dell'età propria del poeta trovi la sua piena espressione. Un frammento di storia tedesca, di attività umana, di lotta e di errori diventa vivo nei freschi quadri degli ultimi tempi, terribilmente agitati, del medioevo. Dalle "Fantasie patriottiche" di Justus Möser e dalla "Storia di Osnabrück" attinse Goethe per la prima volta lo interesse ed il senso storico del passato tedesco, che non giaceva solo nella lontananza nebbiosa della selva di Teutoburgo, ma che esercitava ancora il suo influsso nella salda e tenace organizzazione delle classi del sacro romano impero della sua nazione.

Goethe non pensava alle esigenze politiche bensì alla libera affermazione delle forze personali, allorchè faceva gridare per ultima parola agli assediati in Jaxthaus: "Viva la libertà!" Ma il grido tuona attraverso tutto il periodo dello "Sturm und Drang" e risuona più formidabile allorchè Karl Moor contrappone coi suoi masnadieri quale vendicatore della umanità oppressa una vittoriosa resistenza nei boschi boemi ai birri del governo feudale imputridito. Anche la Riforma appare al poeta del "Götz" una ribellione contro la oppressione della natura quando egli fa rimpiangere al suo fra Martino la costrizione "di non poter essere uomo". E nel castello di Götz ci presenta poi una nobile ed ottima donna, una copia di sua madre, nelle sue occupazioni domestiche, come pure ci mette dinanzi agli occhi i contadini che schiamazzano nella bettola, il vescovo ed i suoi cortigiani allo scacchiere, Götz e Selbitz coi loro valletti nel tumulto della battaglia. I due quadri istantanei della ribellione dei contadini rischiarati sinistramente dal riflesso dell'incendio dei nobili castelli contengono assai più vita storica che i sei atti mortalmente noiosi, coi quali Gerhart Hauptmann volle superare l'opera di Goethe e l'energico Götz col suo inetto fanfarone "Florian Geyer" presuntuosamente illudendosi sull'efficacia de' suoi mezzucci naturalisti.

Che cosa significhi il "Götz" per lo sviluppo della poesia storica lo si rileva a sufficienza da ciò che Walter Scott, l'autore delle "*Waverley Novels*", premetteva alle sue composizioni storiche nel 1799 la traduzione del "*Gortz* (sic!) *of Berlichingen with the Iron Hand*". In sul principio del nuovo secolo Schiller in uno sguardo retrospettivo sullo sviluppo del drama tedesco esaltava Goethe per ciò che egli avesse infranta la ferrea costrizione delle false regole col suo "Götz", riconducendosi alla verità ed alla natura. Il "*Götz von Berlichingen*" fu un'opera di liberazione. La manifesta tendenza nazionale e la originalità caratteristica ebbero per la prima volta la preponderanza nella poesia col *Götz*, sicchè l'ideale poetico classicizzante internazionale comincia a tramontare definitivamente. Come Wilhelm Meister guardando al mondo di Shakespeare si sentiva spinto più che da qualsiasi altro stimolo a progredire più rapidamente, così la poesia tedesca acquistossi dal suo ricondursi a Shakespeare una maggiore e più libera concezione della natura e della storia e si vide cresciuti i mezzi per la rappresentazione degli uomini e delle loro passioni. Dalle opere di Shakespeare i poeti impararono a riprodurre nello specchio della poesia la realtà e la possibilità in tutta la loro espansione.

La libertà conquistata col "Götz" non agì altrove così favorevolmente come sovra la poesia in generale e sul teatro in particolar modo. I commenti dei critici e fra questi di Wieland sovra la impossibilità di una rappresentazione del "Götz"

furono assai presto contradetti dal successo della prima recita che ne fece con esito fortunato il 12 aprile 1774 la compagnia di Gottfried Heinrich Koch. Altri teatri seguirono assai presto l'esempio di Berlino. Col drama cavalleresco si acclimatò per la prima volta sulle scene tedesche accanto al costume francese imperante fino allora un costume storico, detto alto-tedesco. Ma la sproporzione fra la pesantezza dei soliti scenarii ed il rapido cambiamento di scena, richiesto dai drammaturghi di imitazione shakespeariana, doveva avere tristi conseguenze per la indispensabile cooperazione della poesia e del teatro.

I poeti, ed in un tempo più tardo anche gli estetici entusiasti di Shakespeare, non considerarono abbastanza che Shakespeare disponeva di un palco senza quinte. Il vero poeta dramatico deve tener conto nel suo lavoro anche dei mezzi è dei limiti tecnici per la rappresentazione. Ma Goethe prescriveva solo per il terzo atto del " Götz „ diciannove cambiamenti di scena, altrettanti di quelli che Shakespeare richiede per tutto il " Re Lear „. Quale direttore del teatro di Weimar si affaticò Goethe in seguito per la messa in scena della sua capricciosa opera giovanile senza poter venire felicemente a capo di nessuno dei suoi tre tentativi.

Come per le opere proprie di Shakespeare anche poi per quelle de' suoi imitatori tedeschi i ripieghi per la messa in scena diventarono per necessità usuali. La pericolosa tendenza degli attori di introdurre varianti a loro piacere nell'opera del poeta si rinvigorì con questi inevitabili rifacimenti. Goethe non aveva pensato in modo speciale alle scene nella composizione del suo " Götz „. Egli era molto lunge dal proporre come un modello questa illimitata libertà di forma. Solamente nel giocondo ed eroico " Egmont „, che cominciò due anni dopo la pubblicazione del " Götz „ e proseguì in Francoforte solo fino al terzo atto, parve che sorgesse un riscontro al cavaliere dalla mano di ferro. Mentre gli imitatori si pressavano intorno al suo " Götz „ e ne prendevano a modello la mancanza di ogni regola, l'apologia del poeta francese di Figaro, Beaumarchais, comparsa nel febbraio, diede a Goethe lo spunto per la creazione della sua tragedia teatrale " Clavigo „ (1774).

Goethe racconta che Merck, che si aspettava qualcosa di berlichingico, non sia stato soddisfatto del drama, che avrebbe potuto essere fatto così anche da un altro. Difficilmente però in quel tempo avrebbe altri posseduto in Germania la capacità di foggiare un'opera scenica così efficace sulla semplice storia raccontata d'altronde già dramaticamente nella quarta " *Mémoire* „ di Beaumarchais: come il versatissimo francese Caron de Beaumarchais nell'anno 1764 tentasse di costringere in Madrid il bibliotecario reale e scrittore Clavijo y Faxardo al mantenimento di una promessa di matrimonio fatta a sua sorella e poi lo facesse destituire dall'impiego. La ballata popolare tedesca, udita in Alsazia, del signore che si infligge da se stesso la morte presso la bara della diletta da lui abbandonata, forniva a Goethe una tragica fine per la storia del vanitoso avventuriero parigino risolventesi in una bolla di sapone. Il pensiero dell'abbandonata Friederike diede ai rimproveri che Clavigo rivolge a sè stesso ed alle querele della tisica Maria Beaumarchais nel drama il calore della vita vissuta. Nei consigli avversi al matrimonio di Carlo l'uomo esperto del mondo al fortunato scrittore Clavigo si crede di intendere chiaramente la saggia voce del mentore Merck. Tutta l'azione si svolge rapidamente ed in modo naturalissimo ed esercita perciò anche nel suo complesso un possente effetto scenico, mentre Goethe si dimostra d'altra

parte un poeta teatrale solo in singole scene de' suoi drami e non nel loro disegno complessivo. Nella descrizione della morte di Maria, che ricorda un po' la morte della Sara di Lessing, Goethe assegna all'attrice un còmpito, che si suole vantare oggi una particolarità del drama realistico moderno.

In " Stella, drama per innamorati „ Goethe si accostò alla predilezione moderna per le illustrazioni dramatiche di problemi sociali e sessuali. Già nel febbraio 1775 compì il drama, scritto in prosa come il " Clavigo „, ma lo pubblicò solo nell'anno susseguente.

Il nome " Stella „ accenna palesemente alla duplice avventura amorosa del satirico inglese Swift. Anche il giovane Goethe deve aver spesso sentito una duplice inclinazione per donne ugualmente amabili. Un siffatto dissidio d'anima e di cuore aveva qualcosa di attraente nella temperie sentimentale della " *Geniezeit* „, in cui il superuomo travagliato dalle passioni si metteva così facilmente al di là dei limiti della morale comune e dell'ordine borghese. Le parole di Goethe per l'invio del drama alla comune amica sua e di Jacobi, Johanna Fahlmer, ci provano che la " Stella „ balzò fuori da una realtà vissuta: " Io sono stanco di querelarmi del destino della nostra razza di uomini, ma io voglio rappresentarli ed essi debbono riconoscersi dove è possibile come io li riconobbi e debbono farsi, se non più calmi, almeno più forti nel loro affanno „. L'antica saga del conte von Gleichen aiuta Cecilia a trovare la soluzione: ella vuole partecipare in comune colla giovane e fanatica Stella dell'amore del loro ritrovato marito Fernando.

Naturalmente al tempo dell'apparire del drama, allorchè Goethe non era ancora il classico ufficialmente ammirato, ma qual giovane poeta destava lodi e biasimo, simpatia e sdegno per le sue offese alle idee convenzionali, non mancarono i rimproveri per l'immoralità della " Stella „. Essa non era appunto, come Goethe pensava, un drama per tutti. Ma anch'egli non la trovava più fino dal 1786 di suo gusto. Tuttavia fece stampare la " *Stella* „ ancora nel 1807 nella collezione delle sue opere come uno " *Schauspiel* „ collo scioglimento accomodativo della colpa di Fernando col doppio matrimonio, sebbene già nel gennaio 1806 avesse conchiuso la sua opera giovanile in sulle scene di Weimar come una tragedia col suicidio di Fernando. Il poeta tenne conto della disapprovazione della signora von Stein per questa fine, poichè egli fece uccidersi Fernando nella prima stampa del " *Trauerspiel* „ (1816), ma avvelenarsi anche Stella. La possibilità di trasformare, mediante questa semplice variante, una commedia in una tragedia fu già indicata dal vecchio critico inglese, il Dr. Samuel Johnson, come un segno importante della bontà di un drama. La produzione, la cui debolezza consiste sopratutto nella mancanza di fermezza dell'insignificante Fernando, privo di coscienza, non fu migliorata esteticamente collo sdoppiamento del tragico destino, che perdette all'incontro di interesse per lo spirito della " Geniezeit „ mercè il mutamento del finale.

Il drama, che difende i diritti illimitati della passione contro la tradizione ed il costume, appare colla sua esaltazione della sentimentalità come un'eco del romanzo che commosse profondamente tutti i cuori e col quale Goethe acquistò per la prima volta all'arte tedesca un primato nella letteratura universale.

Goethe era stato sottratto alla vita eccitante ed alla fin fine esauriente di Wetzlar, dai savii consigli dell'amico Merck. Da lui fu introdotto nel salone letterario di Mama Laroche in Ehrenbreitstein. Massimiliana, la bella figlia di

Sofia, i cui occhi neri colpirono il cuore ferito, facilmente infiammabile del giovane visitatore, era allora già destinata a seguire in Francoforte come moglie il vedovo mercante Peter Anton Brentano. Essa diventò la madre della romantica coppia di poeti Clemente e Bettina Brentano. Allorchè Goethe cercava di rendere più lieve alla giovane donna il soggiorno nella sua patria imparò a conoscere nel vecchio Brentano geloso i tratti, che Kestner non potè fornirgli per il sospettoso e gretto Albert del romanzo. E la storia, che fu potentemente risentita dal suo cuore, gli tornò ad insegnare quanto possa soffrire il cuore umano. Ma se la Lotte di Werther in conseguenza di ciò diventò per alcuni tratti simile alla diletta " Max " infelicemente maritata, la Lotte di Wetzlar ne rimase pur sempre il suo modello originale. La " *silhouette* " di Lotte, disegnata da Goethe conforme alla predilezione allora dominante per tal genere di ritratti, rimase anche dopo il suo matrimonio e dopo l'apparizione del romanzo appesa alla parete della sua stanza. Dall'amore provato in Wetzlar per una giovinetta già legata ad un altro, dalla strana relazione colla moglie di Brentano in Francoforte e dalla triste vita e morte del giovane Jerusalem si venne così formando poco a poco il romanzo profondamente sentito ed assolutamente organico, che fece all'improvviso di Goethe il primo poeta d'amore, non solo per tutta la sentimentale gioventù tedesca, ma anche per i poeti stranieri dai quali fu imitato. Questo romanzo fu intitolato: " *Die Leiden des jungen Werthers* " (I dolori del giovane Werther).

La forma epistolare, di cui Goethe rivestì il suo libro, era stata proposta in modelli di grandissima influenza dai romanzi di Richardson e dalla " Nuova Eloisa " di Rousseau. Ma poichè in Goethe il protagonista parla da solo in tutte le lettere, il suo romanzo si accosta alla grande e lirica autoconfessione di un grande spirito ammalato. Non invano si parlò di una febbre vertheriana ed in Francia di un *Werthérisme*. La vita febbrile dell'anima e del sentimento rende insopportabile la realtà a colui che si abbandona così intieramente al culto del suo diletto cuoricino ammalato. Le facoltà sentimentali uniformemente eccitate debbono uccidere il cuore, fino a che dinanzi all'anima dell'analista " il teatro della vita infinita si trasmuta nell'abisso della tomba eternalmente aperta ". L'eccesso della sensibilità estetica rende già Werther, ancora prima che egli abbia imparato a conoscere Lotte, così incapace ad ogni azione che egli osservando malinconicamente la valle fumigante ed un fusto animato dagli insetti prorompe nel grido: " Io mi perdo, io soccombo sotto la potenza della bellezza di questa visione ". E nel confronto coll'infinita grandezza del suo sentire, ogni attività umana, che non origini dalla passione, gli appare goffaggine e stoltezza. La passione amorosa viene quindi ad aggiungersi come un nuovo stimolo e per giunta il più pericoloso alle forze che già gli scompigliano la vita spirituale. Quanto fosse lontano Goethe dal magnificare questo abbandono di tutto l'uomo e del suo dovere al sentimento lo mostra il suo avvertimento che il lettore non debba accrescere mercè questo suo libretto in sè la tendenza ad un'inoperosa scontentezza, ma imparare da Werther come da un amico che ci consoli e ci consigli di agire altrimenti come si conviene ad un uomo.

L'imperial critico Napoleone I, che aveva portato seco in Egitto la traduzione francese del *Werther* e l'aveva letto sette volte, non coglieva perciò punto nel segno biasimando che non l'amore solo, ma pure l'ambizione offesa e per l'esclusione dalla società aristocratica e per la pedanteria dell'ambasciatore concorrano alla rovina di Werther. Che di fatti nel caso di Jerusalem queste mortificazioni abbiano cooperato

alla sua ultima decisione non giustificherebbero ancora il poeta che deve come artista dominare l'accidentale della realtà e non adattarsi ad esso servilmente. A caratterizzare la vita spirituale di Werther, come Goethe volle rappresentarla sullo sfondo de' suoi giorni fino nei più piccoli tratti, concorreva appunto anche l'accenno ai legami della vita borghese, che appariva così insopportabile alla focosa gioventù della " *Geniezeit* „. La costrizione di questa vita angusta è accresciuta dall'aspirazione proveniente da Rousseau alla libertà della natura. Seguendo questa brama Werther si profonda da prima nella semplicità del lucido mondo di Omero, ed allorchè le nebbie autunnali velano valli e monti, poichè il suo animo si annuvola sempre più, salgono dinanzi agli occhi del suo spirito le ombre di Ossian, le figure dei tempi primitivi comprese di una forte passione. Al desiderio della natura conforme a quello di Rousseau non corrisponde soltanto questa simpatia per i campi e per i boschi, per l'erba e per gl'insetti, per il sole e per la bufera notturna, ma pure la predilezione di Werther per le relazioni con bambini e gente del basso popolo. L'episodio del contadinotto, che preso come Werther dalla passione amorosa, sopprime il suo fortunato rivale, fu aggiunto solo nel ritoccamento subito dal romanzo nel 1780. La piccola storia rusticana deve mostrare in un riscontro ingegnosamente ideato come la stessa passione che nel colto ed infiacchito Werther, distruggitor di sè stesso, si volge contro quel medesimo che ne soffre, si sfoga invece nel contadino che non soffre di titubanza in un atto brutale contro l'impedimento del suo amore.

Del resto Goethe non trovò più tardi nel suo lavoro di ritocco nulla di sostanziale da migliorare nel contenuto del suo romanzo. L'opera che in ogni riga spira un soffio di altissima passione e di profondissimo sentimento, balzò subito fuori artisticamente compiuta dall'anima dell'artista. Il " Werther „ nel suo vivissimo sentimento della natura, nel suo sottile ardore di struggimento fornì la parola liberatrice all'ansia oscura e confusa di migliaia d'anime. La "*Geniezeit* „ trovò qui la sua sensibilità ed il suo proprio linguaggio dall'irresistibile fascino. La intolleranza religiosa di Göze nei " *Bannschrifte* „ ed i " *Berliner Geschmäcklerpfaffenwesen* „ di Nicolai nella parodia delle "Gioie del giovine Werther„, l'inefficace proibizione del consigliere di Lipsia e la più seria del governo danese protestarono invano contro l'entusiasmo generale. Lessing stesso potè giudicare cosa degna di augurio che si cercasse con un "*Werther der Bessere* „ di guardare che la bellezza poetica dell'ardente romanzo non attizzasse dannosamente il fanatismo sentimentale; ma gli scritti polemici, le parodie, le ballate, i drami, le imitazioni non sono che altrettante prove dello straordinario successo dell'opera. Anche la poesia della doglia universale del secolo XIX risente ancora della influenza di Werther. Opere eminenti della letteratura romanzesca italiana e francese, come le " Ultime lettere di Jacopo Ortis „ (1799) di Foscolo, l'*Atala* di Chateaubriand e la " *Confession d'un enfant du siècle* „ di Musset mostrano a chiare note l'influsso del romanzo di Goethe.

Lessing disse una volta scherzando che non appena si mostri ai tedeschi un fiore, la loro prima domanda sia questa: posso imitarlo? Come la " Messias „ di Klopstock si era tirata dietro una folla di imitatori, così al "Götz „ ed al " Werther „ di Goethe sussegui una serie per lo più insignificante ma assai lunga di drami cavallereschi e di romanzi sentimentali. Questi romanzi ci interessano soltanto in massa per caratterizzare il gusto del tempo e la importanza

del modello goethiano. Considerati isolatamente non possono destare grande interesse. Di tutte le imitazioni del " Werther " trovò presso i contemporanei il maggior favore e destò in grandissima copia le lagrime la commovente storia monacale " *Siegwart* " (1776) di *Joann Martin Miller*, predicatore di Ulm. I suoi antichi amici di Gottinga non furono certamente molto edificati, allorchè il tenero minnesinghero diventò uno scribacchino, che mirava ad eccitare la commozione coi mezzi più grossolani. Ai migliori ed originali romanzi, che mostrano la influenza di " Werther " appartiene all'incontro la " Vita del buon giovine Engelhof " (1781) di *Lorenz von Westenrieder* (1748-1829), lo storico bavarese.

Il consigliere ecclesiastico di Monaco si mostrò nella sua " Dramaturgia monacese " un intelligente discepolo di Lessing e con fogli domenicali, dissertazioni e composizioni artistiche cercò di aiutare zelantemente la " *Aufklärung* " nella sua patria rimasta malamente alla retroguardia. Nel " primo buon romanzo bavarese ", come il letterato berlinese Erdwin Julius Koch vantava nel 1798 l' " *Engelhof* ", il Westenrieder non s'accontenta di derivazioni dalle opere di Goethe e di Rousseau. Egli descrive nella vita e nei dolori del povero giovane precettore, che viene amato dalla sua nobile allieva e perciò crudelmente perseguitato dalla di lei superba famiglia, le condizioni della sua patria a foschi colori. L'introduzione fatta da Westenrieder di un ufficiale prussiano modellato su Tellheim quale salvatore del povero Engelhardt corrisponde ai sentimenti dei patriotti bavaresi nei giorni che il progresso del suo paese progettato dallo elettore Carlo Teodoro all'imperatore Giuseppe fu impedito dallo intromettersi del grande re di Prussia. Westenrieder si riallaccia alle tendenze dello *Sturm und Drang* nell' " Engelhof " rimproverandovi la nobiltà ignorante e l'arbitrio degli impiegati, e così pure nel raccontino " *Henriette Foley* " eccitando la compassione per l'infanticida. Westenrieder ricorda Herder allorchè difende i Lieder, che il popolo canta in casa ed alla campagna e che lo rendono ancora forte e capace a ricevere durevoli impressioni.

Quale direttore della classe storica all'Accademia delle scienze di Monaco Westenrieder rinnegò più tardi la amicizia, che l'autore dell' " Engelhof " aveva stretto col poeta filosofico del " Woldemar ", con *Friedrich Heinrich Jacobi* (1743-1819). Il fratello minore del poeta delle grazie Johann Georg Jacobi coi suoi due romanzi: " *Aus Edward Allwills Papieren* " (1775) e " *Woldemar* " (1777) sarebbe di poco emerso dalla schiera dei romanzieri che seguirono il Werther. Goethe stesso, che aveva eccitato l'amico ad esprimere in qualsiasi forma ciò che sentisse agitarsi in lui, trovò malgrado tutta la sua simpatia per l'autore di una insopportabile arroganza " il sapore di questo libro ". Ma il contrasto fra i doveri ed i sentimenti, sostenuto vittoriosamente da Woldemar, poichè solo troppo tardi dopo la conclusione del matrimonio riconosce che il suo interesse per Henriette non è amicizia ma amore, ci attrae vivamente in quanto che con molta facilità ritroviamo nascosti nel romanzo ricco di nobili sentimenti la vita spirituale di Jacobi e de' suoi prossimi. Il filosofo del sentimento Jacobi, che si era acquistato grandissimo merito nella interpretazione di Spinoza ma che pure per un bisogno personale deviava sempre di nuovo verso la comune concezione cristiana dal logico panteismo di Spinoza, appartiene alle figure che campeggiano più spiccatamente sullo sfondo della " *Geniezeit* ".

Goethe era stato da principio fieramente nemico dei sentimentali Jacobi. Ma per mediazione di donne il poeta fu tratto a disposizioni più amichevoli, sicchè nel viaggio sul Reno intrapreso nel luglio del 1774 con Lavater facilmente si decise a visitare Friedrich Jacobi nella sua proprietà di Pempelfort presso Düsseldorf.

Allorchè Jacobi seppe che Goethe nella sua biografia voleva ricordare quella conclusione della loro amicizia, gli stavano ancora sulla fine del 1812 vive dinanzi agli occhi quelle ore " in cui tu mi parlasti così inobliabilmente intorno a Spinoza; e la sala dell'albergo dove noi vedemmo sorgere la luna sovra le sette montagne, dove tu nel crepuscolo sedendo al tavolo declamasti la romanza '*Es war ein Buhle frech genung*' ed altre. Quali ore! Quali giorni! Verso mezzanotte mi cercasti ancora nella oscurità — in me si fece come una nuova anima. Da quel momento non ti potei più lasciare ".

Jacobi risentì in allora così profondamente tutto lo irresistibile fascino che emanava dal " giovane divino " che tutti i contrasti, che più tardi emersero nelle loro opinioni su Dio e sovra la natura e che determinarono talvolta Goethe. come il 1812 nei versi " *Gross ist die Diana der Epheser* ", persino ad un'acerba difesa, non poterono tuttavia separare durevolmente gli amici. Ma Jacobi in quel primo incontro non fu punto colui che solo n'ebbe benefizio. Goethe non aveva sentito da principio nè un particolar bisogno nè alcuna fiducia della filosofia. Nei lieti giorni di Strasburgo concepì un'ardente avversione per la grigia, mortale filosofia dei materialisti francesi e degli enciclopedisti. Nell'etica di Spinoza riconobbe per la prima volta un mezzo di educazione acconcio alla sua meravigliosa natura, e secondo essa volse lo sguardo su tutto il mondo. Nello sconfinato altruismo dell'etica spinoziana trovò egli l'acquetamento delle sue passioni ed una " grande libera vista sul mondo intellettuale e morale ". Volle egli pertanto nell'abbozzo giovanile del suo poema " *Der ewige Jude* " (l'ebreo errante) riflettente la storia della chiesa condurre da ultimo l'eterno pellegrino Ahasver al saggio e pacifico Spinoza e fargli trovare nella dottrina di questo filosofo che faceva un sol tutto della natura e di Dio la quiete da lungo tempo sospirata.

Nel tempo della conclusione del loro patto di amicizia Jacobi era certo superiore per coltura filosofica scolastica al poeta e bene in grado di introdurlo più profondamente nella conoscenza del " santo Spinoza ". E d'altra parte Jacobi, allorchè nel 1785 nelle lettere " Sovra la dottrina di Spinoza " difese il contenuto dei suoi importanti colloqui con Lessing (luglio 1780) sullo spinozismo dalle false interpretazioni di Moses Mendelssohn, ebbe cagione di raccogliere nel suo scritto quali documenti non superflui gli inni di Goethe " *Das Göttliche* " (" *Edel sei der Mensch, hilfreich und gut* ") ed il " *Prometheus* ". L'inno su Prometeo di Goethe, che Lessing caratterizzò subito di ispirazione spinoziana, aveva formato il punto di partenza del dialogo fra Jacobi e Lessing, in cui questi dichiarava che se pure la dottrina di Spinoza fosse un triste conforto non se ne trovava di migliore.

Quando Goethe visitò il mite, amabile renano Jacobi, in cui si contemperavano l'acume filosofico ed il bisogno della fede, una geniale attività ed una delicatezza femminile, gli erano compagni di viaggio il fanatico parroco di Zurigo

Johann Kaspar Lavater (1741-1801; vedi la figura n. 49) ed il pedagogo nazionalista Basedow. Un uomo mondano fra due profeti si qualificò umoristicamente il poeta al trovarsi fra due compagni così bizzarri e così diversi l'uno dall'altro, ma dalle cui osservazioni egli credeva di poter imparare qualcosa per veder più addentro nel mondo e negli uomini e quindi per la sua poesia. Il giovane Goethe sapeva già apprezzare il lato puramente umano nelle persone più diverse che lo accostavano e trarne frutto per arricchire il tesoro della sua coltura.

Fig. 49. — Johann Kaspar Lavater. Dall'acquerello di J. H. Lips (1789), nella k. k. Familien-Fideikommiss-Bibliothek di Vienna.

Due scrittarelli teologici di Goethe (1773) avevano per la prima volta richiamata l' attenzione dell'inquieto zurighese, che cercava dapertutto relazioni, sul giovane avvocato di Francoforte. Lavater col suo eroico avventarsi contro uno dei governatori patrizi che terrorizzavano le comunità svizzere, il giovane gentiluomo Grebel aveva da prima destato in Zurigo rumore e inimicizie. Gli "*Schweizerlieder*„, che compose nel 1767 per la società elvetica, infiammarono il patriottismo svizzero e furono molto cantati. Ma per quanto Lavater abbia scritto in rime ed in esametri di Lieder spirituali, di poemi e di drami, gli mancò per essere un poeta oltre il dono della forma ancora parecchio, sebbene la potenza della sua personalità e la forza della sua fede in Cristo abbiano commosso i suoi contemporanei attraverso i suoi lavori poetici. Una impressione maggiore riscosse colle sue opere in prosa attraversate da un soffio di poesia, come le "*Aussichten in die Ewigkeit*„ (1768-78) (Sguardi nella eternità), colle prediche e colle missive, che egli indirizzò ai suoi amici e credenti disseminati per tutta la Germania e la Danimarca.

Affatto straordinaria anzi unica fu la confidenza di cui godette Lavater come pio e disinteressato direttore spirituale in tutti gli ambienti e non meno alla corte dei principi tedeschi. Lavater si era famigliarizzato in un rapporto affatto personale col Salvatore. Egli era convinto che colla potenza della preghiera si potessero ancor sempre produrre miracoli come al tempo degli apostoli. E la sua mania dei miracoli come la sua fiducia facilmente abbindolata da indegni fornirono a lui ed a suoi amici più assennati molti dispiaceri. Il mago del sud, credente nella bibbia, come ben lo si chiamò in rapporto di Hamann, il mago del Nord, si discostò dalla rigida dottrina della chiesa assai meno di Hamann stesso. Il comune contrasto colla "*Aufklärung*" e la pretesa di far dipendere tutto dal sentimento religioso come dal centro che riscaldi tutta la vita, collega effettivamente il profeta di Königsberg con quello di Zurigo, per quanto essi divarino l'uno dall'altro nella loro personalità e nel loro pensiero. Il cristianesimo affatto individuale di Lavater ci viene caratterizzato dalle sue parole: "Non c'è alcun cristiano, il quale non sia così unto dello spirito del Signore, che non si segnali per qualcosa di buono, di divino, d'irraggiungibile e di inimitabile dalla semplice natura e che non si faccia così riconoscere per un intimo della divinità da tutti gli adoratori del vangelo". La minor stima che Lavater fa della semplice natura dovette finalmente condurlo a una rottura cogli amici intimamente legati in quella entusiastica *Geniezeit*, per quanto forte fosse il fascino della sua personalità.

Ancora nel 1779 scriveva Goethe da Zurigo alla signora von Stein che l'eccellenza di questo umanissimo fra tutti gli uomini non poteva esser espressa da nessuna lingua e che era un ristoro il trovarsi presso questo uomo schietto e vero, che viveva e svolgeva la sua attività in una grande fiamma d'amore. E solo dodici anni più tardi alcuni epigrammi amarissimi di Goethe si scagliano contro il magnanimo fanatico e l'ingannato briccone. Ma tale non era Lavater nobilissimo nel suo fondo e di spiriti affatto altruistici. Egli ha pel contrario tenuto fronte nella bufera più tarda della rivoluzione tanto ai democratici colla fermezza delle sue idee quanto nei suoi giovani anni all'arbitrio oligarchico. E si attirò la sua ferita mortale allorchè durante la battaglia che si combattè a Zurigo per le vie tra Francesi e Russi, fedele al suo ufficio, volle dispensare conforti ed aiuti ai guerrieri.

Allorchè Lavater nel giugno 1774 venne a Francoforte aveva già trovato quale propugnatore degli studi fisiologici uno straordinario favore tra il gran pubblico ed acute obbiezioni da taluni come Lichtenberg. Gli schiarimenti promessi dal libretto di Lavater "Sulla fisionomia" (1772) intorno al carattere ed alla vita spirituale degli uomini dalle loro fattezze apparvero a quell'età che aspirava al nuovo quale una misteriosa rivelazione. Sovratutto si manifestò un interesse entusiastico per l'annunziato capolavoro, di cui il "Primo saggio" aspettato impazientemente comparve nel 1775 e la quarta parte nel 1778: "*Frammenti fisionomici per l'incremento della conoscenza degli uomini e della carità universale*" [1]. Una traduzione francese con un testo rimaneggiato ampiamente da Lavater sussegui nel 1806 alla primitiva redazione tedesca.

[1]) *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, Leipzig e Winterthur, 1775-78, 4 volumi.

L'opera fu di maggior utile ai pittori, a cui Lavater ricorse per ornarlo delle imagini, che non alla conoscenza dell'uomo. In definitiva Lavater mirava al fantastico scopo di poter ricostruire la figura di Cristo dai nobili tratti di tutte le figure che gli erano state comunicate. Lavater che si entusiasmava rapsodicamente in espressioni generali, non fu capace di stabilire o almeno di tracciare sistematicamente dei saldi principii. Solo colla frenologia del medico Franz Joseph Gall, che in sulla fine del secolo destò nel gran pubblico lo stesso interesse della fisionomica di Lavater, verso il 1770 la confusa dottrina ricevette un fondamento più serio. Nella fisionomica di Lavater si conserva pure documento degli studi di storia naturale di Goethe, che fornì ai tre primi volumi, oltre il " Lied di un disegnatore fisionomico ", anche una serie di saggi. Mettendo Goethe sotto l'autorità di Aristotile a riscontro della testa umana il cranio degli animali, entrò per la prima volta nel territorio dell'anatomia comparata, nel quale in seguito doveva fare la importante scoperta delle ossa wormiane, comuni agli uomini ed agli animali.

Nei quattro anni assai movimentati, che corsero fra il ritorno da Strasburgo e il trasferimento a Weimar (agosto 1771 fino al novembre 1775), Goethe non trovò più tempo per gli studi prediletti più tardi nei varii campi della natura. La sua chiamata a Francoforte, la pratica dell'avvocatura non lo tennero certamente molto occupato. Il padre volentieri si assoggettò al lavoro del figlio. Il viaggio sul Reno con Lavater e Basedow nell'estate del 1774, un primo viaggio in Svizzera coi due conti Stolberg che lo condusse a Zurigo (" *Auf dem See* ") e dal Gottardo lo trasse vicino all'Italia (dal maggio al luglio 1775) interruppero oltre minori scappate la dimora nella città natale. E da quando il " Götz " aveva diffuso per tutta la Germania il nome del dr. Goethe, dei famosi visitatori si alternavano nella " santa casa " come Wieland più tardi ne chiamò la casa natale. Il più illustre di essi fu Klopstock nell'ottobre, il più importante il maggiore von Knebel nel dicembre 1774, poichè questi servì di intermediario alla conoscenza del poeta col principe di Weimar, allora in viaggio. Goethe li seguì poi fino a Mainz. Come Lavater, gli Stolberg e Jacobi, così vi vennero pure Boie, Gerstenberg, Schönborn, Basedow, Zimmermann per imparar a conoscere il poeta e le sue opere non ancora stampate. Ed essi tutti annunziarono entusiasti anche la lode della madre del poeta, di donna Aia. Continuò la relazione epistolare con Lenz in Strasburgo, Herder in Bückeburg ed anche in Francoforte i giovani poeti (Klinger, Wagner) si trovarono insieme dopo che i " *Frankfurter gelehrten Anzeigen* " nel 1772 avevano issata la bandiera di una nuova scuola giovanile creando un primo centro per i letterati renani. Merck dirigeva la critica vivace e senza riguardi del foglio che si era rapidamente acquistato credito ed influenza.

Ma l'attività critica non procurava al giovane Goethe ed ai suoi amici la soddisfazione che vi aveva una volta trovato Lessing. Quando Goethe compose nel 1771 un discorso " per il giorno di Shakespeare " dichiarava di non aver ancora pensato molto intorno a Shakespeare, " ma ho indovinato, sentito, quanto sia alto e quanto è la cosa più grande cui io sia potuto riuscire ". " Il mio sforzo in avanti ", scriveva egli nel tempo del primo lavoro intorno al suo " Gottfried von Berlichingen ", " è così violento, che io di rado posso costringermi a prender fiato ". Come a tutta la vita di Goethe così anche a questo

fecondo tempo di giovinezza si può applicare la frase spesso citata: “ Ciò che Goethe disse fu più grande di quel che scrisse, e ciò che egli visse più grande di quello che egli disse „. Egli stesso rivolgendo lo sguardo a quei giorni pensava che si sarebbero potute ottenere le cose più straordinarie dall'unione della giovinezza e del genio inventivo. Ma le opere maggiori fortunatamente compiute non servono a darci una sufficiente idea di quella inesauribile vigoria poetica, fragrante di giovinezza, che si affermò in abbozzi ed in un gran numero di poesie minori.

Le lettere e fra queste con maggior vivacità quelle attraentissime dal punto di vista psicologico a Gustchen, la sorella del conte Stolberg non mai veduta da Goethe, ci trasportano immediatamente e colla maggiore evidenza nel fermento e nel tumulto di questo periodo appassionato di creazione, durante il quale “ tutti i dolori e gli infiniti, intieramente, tutte le gioie e le infinite, intieramente „ agitarono l'ardente cuore del poeta. “ Non è specchio della vanità „, scrive alla Karsch, “ ciò che una lettera riflette dell'anima vibrante di una vita meravigliosa „. Ma era pure una piena esistenza degna di essere vissuta, questa, così definita da Lenz: “ Amare, odiare, temere, tremare, sperare, intimidirsi fino alle midolla „. Appunto questo fermento parve che costituisse per la gioventù geniale il valore della vita. Allorchè l'amica di Klinger, Albertina Grün, tremando per la commozione che le aveva procurato “ Stella „ si augurò una doppia misura di sangue freddo, sconfessò subito il suo detto: “ Ebbene no! Diamine. Io non vorrei dare una gocciolina di sangue caldo per una intiera misura di freddo. Moriamo per il nostro fanatismo: godremo noi così la morte di una farfalla che si brucia le ali al lume „.

O che il giovine Goethe leggesse, quando il sole avvolgeva dello splendore mattinale nella sua soffitta le statue ivi schierate degli eterni dei della Grecia, la sua preghiera nel santo Omero, o che, infiammato dalla predica di Klopstock, pattinasse libero da ogni cura con grande temerarietà sovra una via di ghiaccio scricchiolante, nutrì sempre in sè il sentimento divino di una traboccante forza di vita e di creazione. Come egli dopo la lettura di Shakespeare ebbe la impressione di elevarsi sopra la sua stessa natura, si sentì parimenti felice quando penetrò nel palazzo della poesia pindarica. Sentì allora il suo petto allargarsi e riconobbe che ogni artista deve foggiar plasticamente ciò che ferve nella sua anima. “ Allorchè tu stai arditamente in sul cocchio e quattro nuovi cavalli si impennano disordinatamente sotto le tue redini, tu governi il loro impeto, sferzi quel che devia e quel che s'inalbera, e spingi e gridi, fustighi, trattieni e risospingi, fino a che i sedici piedi ti portino con un solo passo alla meta: questa è maestria, *ἐπικρατεῖν*, virtuosità „.

Così stava il giovane Goethe nel mezzo della vita, così cercava di comprendere e di domarsi e di rispecchiarsi nella poesia, nei Lieder di facile maniera popolare e nei possenti ritmi liberi degli inni profondi di pensiero, nelle lettere di Werther e nella tragica commozione e nella ardita satira dei suoi drami. “ Se io non scrivo ora dei drami io mi rovino „, grida Goethe in sul principio del marzo 1775, mentre egli lavorava intorno alla “ Stella „ ed al “ Faust „, in una lettera a Gustchen.

Ai drami, realmente compiuti del tempo di Francoforte, si accompagnano i grandi abbozzi di tragedie. Parimenti dopo il ritorno da Strasburgo si sentì affa-

Heute Freytag/den 18. May.
Werden die
Sächsischen Hoch-Teutschen

COMOEDIANTEN

Auff ihren Schau-Platz das unvergleichliche und Welt-bekandte Stück präsentiren/ genandt:

Das Leben und Todt des grossen Ertz-Zauberers/
D. JOHANNES FAUSTUS

Mit Vortrefflicher Pickelhärings Lustigkeit von Anfang biß zum Ende.

In dieser Haupt-Action wird mit Verwunderung zu sehen seyn:

1. Pluto auf einen Trachen in der Lufft schwebende.
2. Doct. Faustus Zauberey und Beschwerung der Geister.
3. Pickelhäring in dem er Gold samlen wil/ wird von allerhand bezauberten Vögeln in der Lufft vexiret.
4. Doct. Faustus Panqvet/ bey welchen die Schau Essen in wunderliche Figuren verwandelt werden.
5. Seltzam wird zu sehen seyn/ wie aus einer Pastete Menschen/Hunde/Katzen und andere Thiere hervor kommen und durch die Lufft flügen.
6. Ein Feuerspeyende Rabe kömbt durch die Lufft geflogen/ und kündiget Fausten den Todt an.
7. Endlich wird Faustus von den Geistern weggeholet.
8. Zuletzt wird die Hölle mit schönen Feuerwercken außgezieret/ präsentiret werden.

Zum Beschluß sol denen Hochgeneigten Liebhabern/ diese gantze Haupt-Action/ durch einen Italiänischen Schatten präsentiret werden/ welches vortrefflich Rar/ und versichert das Geld doppelt werth ist/ worbey auch eine Masqverade von 6. Persohnen/ nemlich ein Spanier/ zwey Gandiebe/ ein Schulmeister/ ein Bauer und Bäuerin/ welche alle ihren absonderlichen Tantz haben/ und sehr lächerlich wird anzusehen seyn.

Nach diesen sol zum Nach-Spiel agiret werden/ die vortreffliche und lustige Action aus den Frantzösischen ins Teutsche übersetzet/ genandt:

Der von seiner Frauen wohl vexirte Ehemann/
George Dandin

Und weil es Heute ohnfehlbar zum letzten mahl ist/ sol auff den hintersten Platz nicht mehr als 8. Grot genommen werden/ welches zur Nachricht.

Der Schau-Platz ist in Sehl. Capitain Nissen Hause/ auff der Langen Strasse vor der Natel. Wird præcise umb 3. Uhr angefangen.

Einer sage es dem andern.

Un manifesto teatrale della compagnia di Johannes Welten dell'anno 1688.

Dall'originale nella Biblioteca civica di Brema.

scinato dall'amico della verità " Socrate " in lotta contro lo spirito della menzogna. Ad un tempo più tardo appartengono le scene del " Prometeo ", del " Maometto ", del " Faust ". Egli voleva rappresentare la vocazione divina a maestro degli uomini avversata dal mondo scioccamente ostile nella tragedia dell'eroico spirito filosofico " Sokrates " (fine del 1770), come nei colloqui di Gesù col calzolaio Ahasver di Gerusalemme nei versi popolari del poema su " L'Ebreo errante ". E di nuovo quale un maestro della umanità nel suo primo bramoso destarsi all'amore, alla lotta per il mio e per il tuo ed al presentimento della morte appare nel drama il nemico degli Dei e l'amico degli uomini " *Prometheus* ". L'audace diritto della personalità arditamente risoluta e dell'essere solo colla natura, che infrange desiosamente i limiti terreni nell'inno primaverile " Ganimede " trovò nel frammento dramatico " *Prometeo* " come nell'indipendente monologo dallo stesso nome la sua unica ed insuperabile espressione.

A quella divinità, a cui l'indomito titano dell'antico mito ellenico si contrappone nella coscienza della forza del suo genio inventivo e del suo dolore, cerca invece di accostarsi " Maometto " che la sente rivelarsi nel cielo stellato, nel sole sfavillante, nella placida fonte e nell'albero fiorito. Egli vuole presentare un solo ed unico Dio all'intimo sentimento della sognante famiglia umana, come Lavater voleva destare una nuova vita spirituale col vangelo della sua fede nel Salvatore. Tuttavia al sublime, concepito dallo spirito, si appicca nel fermento terreno un elemento straniero e sempre più straniero. Colui che cerca Dio deve servirsi come istitutore di religioni di inadeguati mezzi terreni e solo in morte può trovar di nuovo la grandezza e la purità del sentimento primitivo. È degno di nota che Goethe si accostò ancora una volta in sulla fine del secolo a queste due figure eroiche dei suoi incompiuti poemi giovanili, allorchè egli volle comporre un " Prometeo liberato " in aggiunta a quello incatenato di Eschilo e tradusse il " Maometto ", l'antireligiosa tragedia di Voltaire.

Al " Socrate ", al " Prometeo ", al " Maometto ", all' " Ebreo errante " si accompagna il " Faust ". In un libro popolare protestante del 1587 entrò per la prima volta nella letteratura, al pari di Ahasver, il burbanzoso alchimista dei tempi della riforma. Il libro popolare tedesco (cfr. vol. I, p. 375) fu tosto importato per un caso in Inghilterra, e quivi il più grande dramatico inglese prima di Shakespeare, Christopher Marlowe (assassinato nel 1593), ha tratto per le scene dal racconto la sua tragedia (*The tragical history*) del dr. Faustus. Solo nel 1818 Wilhelm Müller fece stampare una traduzione tedesca del drama di Marlowe. Ma i comici inglesi l'avevano già importato in Germania, dove un drama originale tedesco sul Dr. Faust non esisteva sicuramente ancora in quei tempi. Le scene popolari tedesche ed il teatro dei burattini ricevettero dalle compagnie girovaghe inglesi il Faust di Marlowe certamente già deformato e lo maltrattarono ancora più. Si conservano ancora fra altri i cartelloni teatrali di una rappresentazione del Faust del 1688 della compagnia di Velten (vedi la riproduzione di uno di essi nella tavola qui annessa: Un cartellone teatrale della compagnia di Giovanni Velten) e della compagnia Kurz nella città natale di Goethe il 1767. Accanto alle svariate dramatizzazioni, nelle quali Hans Wurst occupa un posto sempre più importante quale buffonesco servo di Faust, apparvero i rinnovamenti del libro popolare: il 1599 in Amburgo le voluminose tre parti della

“ vera storia degli orribili peccati e vizi di Faustus „ di Georg Rudolf Widmann, il 1674 a Norimberga la “ cattiva vita e la spaventosa fine del molto famigerato medico e negromante Giovanni Faust „, nel 1725 in Francoforte un libretto di spirito cristiano intorno alla “ avventurosa vita ed al patto col diavolo di Faust „.

Ma quando Lessing ricordava nelle “ *Literaturbriefe* „ quanto si fosse invaghita e continuasse ad esserlo la Germania del suo Faust, non pensava a questi libri, ma al Faust delle scene popolari. Goethe ebbe notizia senza dubbio già in Lipsia, se non più presto, del tentativo di Lessing d'una scena del Faust. Ma pure di buon' ora aveva acquistato conoscenza del drama popolare e della commedia dei burattini come pure di uno dei “ *Volksbücher* „ intorno a Faust. E se pure non si fosse dato questo caso, l'assiduo cliente della cantina di Auerbach in Lipsia avrebbe dovuto aver contezza della saga che colà si era localmente radicata in pitture ed in scritte. Nei “ Complici „ il colpevole Söller ha lo stesso raccapriccio del Dr. Faust e di Riccardo III. Da Goethe stesso udiamo per la prima volta in una sua lettera del 17 settembre 1775 che egli meditava un “ Faust „. La sua memoria non l'avrà tuttavia ingannato di molto quando egli nella sua ultima lettera del 17 marzo 1832 raccontava a Wilhelm v. Humboldt che la concezione del Faust gli si era affacciata da più che sessant'anni. Anche secondo “ *Dichtung und Wahrheit* „ (finzione e verità) la favola di Faust gli si fece viva nell'anima in Strasburgo, quindi fra il 1770-71. Ma ciò non importa in nessun modo che attendesse già a scriverlo. In Wetzlar i suoi amici sapevano che meditava il Faust, e Boie, a cui nell'ottobre del 1774 ne leggeva alcune scene, trovò il “ Faust „ di Goethe la maggiore e la più originale di tutte le sue opere improntate dallo stampo del genio.

Ad eccezione del “ Re di Thule „ (1782, nei “ *Volkslieder* „ di Seckendorf) nulla si pubblicò del lavoro su “ Faust „ di Goethe prima dei “ Frammenti „ nel 7° volume degli Scritti (1790). Ma in una copia della dama di corte di Weimar, Luisa von Göchhausen, si trovarono diciassette scene in una redazione più antica, che in ogni caso appartiene ancora al tempo di Francoforte, il cosidetto “ *Urfaust* „ (Il Faust primitivo). La signorina di Göchhausen non trasse questa copia dal codice originale, i cui fogli ingialliti e malconci, sciupati ai margini, il poeta pensoso del bizzarro corso della sua vita aveva ancora dinanzi a sè in Roma il 1° marzo 1788, ma da una copia a pulito fatta da Goethe in Weimar per recita di occasione. Il colloquio fra Mefistofele e lo scolaro si svolge qui ancora, in un tono studentesco, in ingiurie contro i difetti delle università. Nella cantina di Auerbach Faust eseguisce ancora la sua gherminella. La scena è in prosa e parimenti in prosa sono le scene finali nel carcere e le precedenti “ *Trüber Tag. Feld* „ coi lamenti di Faust contro Mefistofele. Nel “ Frammento „ del 1790 non furono accolte le due scene ed il monologo di Valentino, mentre qui d'altra parte la fine del secondo colloquio con Mefistofele, la “ cucina delle streghe „ scritta in Italia e la scena “ Foresta e spelonca „, probabilmente composte già prima in Weimar, furono aggiunte ultimamente rispetto all' “ Urfaust „.

Nella commovente descrizione della infanticida colta dalla paura prima del supplizio, Goethe usa come nel “ Götz „, “ Clavigo „ e nella “ Stella „ una prosa efficacissima, atta del pari a rendere squisitamente ogni emozione dell'animo, quanto a descrivere con magnificenza di tono e di colori, l'ambiente esteriore. Altre scene del Faust più antico, sopratutto il monologo di introduzione nello

stretto studio gotico di Faust, furono da principio scritte nel verso popolare di Hans Sachs, il cui facile ritmo si adatta ugualmente bene alle cose serie ed alle scherzose. Mentre i lirici di Gottinga cercavano di ripetere i toni dei cavallereschi *Minnesänger*, Goethe rivolse la sua predilezione al magistrale poeta di Norimberga, al semplice borghese “come noi ci vantiamo di essere”. L'elogio in cui egli celebrò “la missione poetica di Hans Sachs” caratterizzando con giustezza e con vivacità la figura dell'amabile maestro cantore, è certamente solo della primavera del 1776. Ma già nei giorni della composizione del “Götz” era avvenuta la sua conversione alla poesia realisticamente istruttiva dell'antico maestro, ed alla sua candida maniera popolaresca.

Ancora in sul principio del secolo XVIII il calzolaio di Norimberga era abbandonato allo spregio assoluto dei colti poeti d'arte quale il rappresentante tipico delle impiastricciature poetiche senza senso. Mettendo Goethe in nome della posterità riconoscente in sul capo del vecchio poeta “una corona di querce, sempre mai giovanilmente coperta di foglie” e “cacciando in esilio nel pantano delle ranocchie” gli avversarii del maestro ispirato dalla natura, la nuova poesia stende la mano all'antica poesia popolare in una benefica alleanza. Il giovane poeta tedesco cerca nella vigoria della tradizione popolare tedesca le forti e sane radici della sua propria forza. Ma non qui soltanto può cercarla dopo tutto il progresso della coltura tedesca. La farsa in prosa: “*Götter, Helden und Wieland*” (1774) mostra tuttavia che la predilezione per l'antica maniera del norimberghese non rese un solo momento infedele la passione di Goethe ai suoi diletti greci. Egli cercava la natura e credeva di vederla nelle antiche figure degli eroi del pari che negli scritti di Hans Sachs e nei quadri di Albrecht Dürer. Perciò Goethe si volge nella rude prosa del dialogo fra i morti nell'Ade contro la effeminatezza e contro la tiritera sulla virtù dell'“Alceste” di Wieland, come derise colle sue rime, richiamando a nuova vita il grossolano *Fastnachtsspiel* norimberghese, la sentimentalità moderna. Scandalizzò poi insolentemente i pedagoghi e le persone affettatamente contegnose colle disinvolture del “*Matrimonio di Hanswurst*”, dove già l'elenco dei personaggi contiene altrettante parole ingiuriose quanti nomi. Ai sentimentali riformatori del mondo come al curioso Franz Michael Leuchsenring, che voleva ficcare il naso in tutti gli affari, egli diede nel “*Fastnachtsspiel vom Pater Brey, dem falschen Propheten*” una dura lezione.

Da ogni banda si volge negli anni 1773-75 la satira dramatica di Goethe, che vuole sovratutto mettere in onore la naturalezza contro l'artificiosità, la sincerità contro la falsa apparenza. Così il suo umoristico “Prologo alle novissime manifestazioni di Dio, tradotto in tedesco dal dr. Carl Friedrich Bahrdt” sferza la “moderna riforma morale-critica del cristianesimo”, contro la quale si infervora anche “Werther” nel suo peggior rappresentante, il Bahrdt, professore di teologia in Giessen, che tradusse con un superficiale razionalismo la bibbia. In una vita sconoscente e scribacchiando ignorantemente di teologia Bahrdt apportò maggior danno che utile alla “*Aufklärung*” da lui appassionatamente sostenuta. Come qui contro l'illuminismo arrogante, così Goethe si volge nel “*Satyros oder der vergötterte Waldteufel*” (Satiro o il folletto boschereccio divinizzato) contro la unilaterale esagerazione delle dottrine naturali di Rousseau e di quelle

che sotto il pretesto d'una riforma cercano solo di conseguire certi loro proprii bassi fini. Il ballo in maschera "*Jahrmarkts-Fest zu Plundersweilern*„ (La festa del mercato annuale a Plundersweilern) descrive satiricamente il febbrile agitarsi della letteratura tedesca, mentre "*Des Künstlers Erdewallen*„ (Pellegrinaggio dell'artista) e "*Des Künstlers Vergötterung*„ (La divinizzazione dell'artista) rimaneggiata più tardi completamente nel "*Künstlers Apotheose*„ (Apoteosi dell'artista) contrappongono in tono più serio l'ottusità del filisteismo all'attività creatrice del genio in lotta colle necessità quotidiane.

Come ci appare trasfusa nei grandiosi e serii abbozzi di drami, del pari che nelle ardite satire teatrali di Goethe la sua amorevole concezione dei grandi problemi e delle grandi figure, nonchè le sue antipatie che si palesano talora serenamente ed ora appassionatamente, così ritroviamo riflesso in entrambi i "*Singspiele*„ (giusta il carattere autobiografico della sua poesia) le imagini del nuovo amore, che lo aveva incatenato. Ai due "*Singspiele*„ composti allora in prosa: "*Erwin und Elmire*„ secondo una ballata sentimentale contenuta nel "*Vicario di Wakefield*„ (il "*Bruder Graurock und die Pilgerin*„ di Bürger) e "*Claudine von Villa Bella*„, di cui Crugantino, il nobile vagabondo litigioso e smanioso d'amore, vorrebbe guadagnarsi l'affetto colla violenza, cooperò nella ispirazione l'amore per Lili (Elisabeth) Schönemann.

Nell'inverno del 1774-75 i teneri legami fra il giovane poeta impetuoso e cupido e la ammaliante e un po' civettuola figlia del banchiere si strinsero sempre più saldi. Malgrado la reciproca avversione dei genitori di Goethe e della madre di Lili nell'aprile del 1775 si effettuò il fidanzamento dei due giovani, sicchè Goethe potè imparare a conoscere ancora una volta, nella sua ricca vita d'amore, in quali condizioni di animo si trovi nella nostra ben regolata società un fidanzato.

Se il cuore del poeta aveva da principio giubilato per il "Nuovo amore, nuova vita„, non mancò tuttavia di sentire presto e lo espresse nei versi "*An Belinden*„ (vedi la tavola annessa: "Poesie di J. W. Goethe„) che la frivola fanciulla diletta lo traeva in una cerchia, in cui l'amico della natura non si riconosceva quasi più. Egli mette dinanzi agli occhi della sua cara tormentatrice nell'Elmira che impaurisce l'amante l'esempio di quali rimorsi aspettino la superba signorina, che capricciosamente respinse nella solitudine il fedele pretendente. E nel "*Singspiel*„ introduce il Lied della fida violetta calpestata, che nella fulgida corona di fiori della lirica goethiana ci è diventata specialmente cara e famigliare per l'unione del simbolismo naturale di Goethe colle note di Mozart. Alla fiorente giovinezza, all'amore ed alla bontà dell'angelica Lili rende Goethe omaggio in "*Claudine von Villa Bella*„, quando fa cantare a Crugantino la ballata popolare dell'audace e infedele seduttore punito della povera giovinetta. E di nuovo il poeta costantemente fastidito dai parenti di Lili, boriosi del loro denaro, ammonisce di nuovo nel "*Lilis Park*„ la cara fata che ella non debba pretendere di tenere troppo a lungo il leone addomesticato a' suoi piedi: poichè egli sente ancora la forza di rompere i lacci con una scrollata delle sue membra.

Assai presto doveva avvenire questa liberazione. Per sciogliere completamente il fidanzamento, divenuto insopportabile, Goethe accompagnò nel 1775 gli Stolberg a Zurigo. Ma anche sovra le scintillanti onde del lago svizzero come sulle cime nevose del Gottardo, tra le nubi luminose e nel proprio cuore si sente richiamato dal ricordo delle gioie perdute ("*Auf dem See*„, "*An ein goldnes*

Warum ziehst du mich unwiderstehlich
Ach in jene Pracht,
War ich guter Junge nicht so selig
In der öden Nacht.

Heimlich in mein Zimmerchen verschlossen
Lag im Mondenschein
Ganz von seinem Schauerlicht umflossen
Und ich dämmert ein

Träumte da von vollen goldnen Stunden
Ungemischter Lust
Hatte schon dein liebes Bild empfunden
Tief in meiner Brust.

Bin ichs noch den du bey so viel Lichtern
An dem Spieltisch hälst
Oft so unerträglichen Gesichtern
Gegenüber stellst.

Reizender ist mir des Frühlings Blüte
Nun nicht auf der Flur
Wo du Engel bist ist Lieb und Güte
Wo du bist Natur—

Bürgerpflicht.

Ein jeder kehre vor seiner Thür,
Und rein ist jedes Stadtquartier;
Ein jeder übe seine Lection,
So wird es gut im Rathe stehn.

Weimar d. 6. März
1832

JWvGoethe

Herz „). Venti anni più tardi Lili, dopochè qual moglie di Türckheim si era comportata eroicamente nella fuga della sua famiglia dinanzi al tribunale rivoluzionario di Strasburgo, esaltava Goethe come il creatore della sua coscienza morale, l'inobliabile amico, a cui ella doveva l'educazione del suo animo. E Goethe dalla sua parte ancora nel 1830 dichiarava di non aver mai amato una creatura femminile così profondamente e così sinceramente come la affascinante Lili. In ogni caso la rottura colla fidanzata lo condusse nel 1775 a desiderare ancora più intensamente di partirsi dalla sua città natale. I Lieder d'amore così semplici e così sentiti, ispiratigli dalla simpatia per Lili, non altrimenti che i formidabili inni degli anni di Francoforte, servono a completare la lirica giovanile di Goethe in tutta la sua fioritura ed in tutto il suo inalterabile incanto. Solo quando noi mettiamo a confronto gli accenti della lirica di Goethe coi grandi poemi epici e dramatici di quegli anni dello “ *Sturm und Drang* „ possiamo comprendere l'infinita vigoria poetica del giovane Goethe. I contemporanei giunsero a mala pena ad apprezzare nella loro importanza in rapporto allo sviluppo della lirica tedesca i “ Lieder „ pieni di sentimento, pubblicati qua e là e solo isolatamente e in diversi luoghi, come nell' “ Almanacco delle Muse di Gottinga „ e nel giornale per le signore di Jacobi, l' “ Iris „. Ma dopo la comparsa di “ *Götz von Berlichingen* „ Goethe venne a trovarsi durante alcuni anni per amici e per nemici nel centro del movimento letterario giovanile. Egli informa il drama storico alla libertà shakespeariana ed offre con “ Clavigo „ e colla “ Stella „ un modello teatrale per la tragedia borghese e per il drama nel quale si propone una questione passionale. Egli dà alla letteratura mondiale nei “ Dolori di Werther „ un romanzo di durevole efficacia, che trovò la parola decisiva per le confuse impressioni del sentimento, e sa dileggiare serenamente ed acutamente le false tendenze. Nel “ *Volkslied* „ semplice e sentimentale e nei superbi ritmi gravi di pensiero e pieni di slancio pindarico si sfogano il suo pieno e profondo sentire, le sue speranze e le sue aspirazioni. Dietro tutte le sue poesie si trova l'uomo vigoroso col presentimento dell'infinito e di un'alta destinazione nell'anima. Egli sente che nel suo affaccendarsi “ tante e tante pelli morte si staccano dal suo cuore, che la morbosa nervosità del suo folle temperamento si acquieta, che il suo sguardo domina il mondo con maggior serenità e che le sue relazioni cogli uomini diventano ogni giorno più sicure più salde, e più vaste e che tuttavia il suo intimo resta eternamente solo dedito al sacro amore, che a poco a poco espelle ogni elemento estraneo collo spirito della purità, che è egli stesso, e diventa finalmente così chiaro come oro filato „.

Solo pochi che gli stavano dapresso compresero allora di quanto il poeta di “ Götz „ e di “ Werther „, di “ Faust „ e di “ Prometheus „ superasse tutti i suoi emuli. Come si ritennero per lavori goethiani le composizioni di Lenz e di Wagner, così si aggiunse senza distinzione alla schiera degli “ *Stürmer und Dränger* „ il famoso giovane francofortese dottor Goethe. A ciò contribuì egli stesso colpevolmente allorchè si addossò al poeta dei “ *Götter, Helden und Wieland* „ anche la paternità delle rime satiriche su “ Prometeo Deucalion ed i suoi recensori „, che apparvero insieme colle vere satire di Goethe quali il primo mosto dell' “ *Autunno renano* „ (1775). L'autore della satira del Prometeo, lo strasburghese ***Heinrich Leopold Wagner*** (1747-79), apparteneva quale un buon compagno di

Goethe alla strettissima cerchia d'amici di Francoforte, e le sue satire contro il "Mercurio tedesco" ed altri giornali hanno di fatto per fondamento scherzevoli discorsi orali di Goethe. Anche l'attacco di Wagner nella satira "Voltaire alla sera della sua apoteosi" corrispondeva del tutto alla ostilità, che fino dai tempi di Strasburgo si covava da Goethe e da' suoi fidi contro la vecchia e nobile letteratura francese ed il suo rappresentante Voltaire.

Ma se Goethe incolpò Wagner di avere illegittimamente utilizzato per il suo capolavoro che destò gran rumore, la tragedia "*Die Kindermörderin*" (La infanticida), 1776, la catastrofe del Faust, questo ci prova soltanto che Goethe in allora vedeva sopratutto nel "Faust" la tragedia borghese della fanciulla sedotta dal geniale superuomo.

Nel drama "*Die Reue nach der Tat*" (1775) (Il pentimento dopo il fatto), che ha per contenuto la fatale opposizione di una magnanima moglie di un consigliere della corte di giustizia al matrimonio di suo figlio colla figliuola di un cocchiere, si trattano del pari che nell' "Infanticida" questioni sociali. "Voi, o madri, state all'erta", aggiunse, come sottotitolo che servisse a mettere in guardia, al suo rifacimento teatrale di "Evchen Humbrecht" (1779). Per il teatro la scena più che verista del prologo colla brutale violazione di Evchen per opera del luogotenente von Gröningseck era proprio impossibile. Le singole figure, sopratutto quella del macellaio Humbrecht, bonariamente schiamazzante, che diede il modello per il musico Miller di Schiller, furono da Wagner ad ogni modo abbozzate con acume e con verità, come egli seppe pure mantenere efficacemente il colorito locale di Strasburgo.

La disperazione sempre più forte dell'infelice Evchen, i rimorsi dello spensierato seduttore ed il mefistofelico dileggio del suo camerata von Hasenpoth, il contrasto del pio maestro cogli scapestrati ufficiali desiderosi di duelli, il corto ingegno della frivola madre come la loquacità della buona lavandaia, vi sono rappresentati abilmente ed efficacemente con una precisa osservazione della natura. Ed ancora nel 1903 Gerhart Hauptmann contrapponeva di nuovo nel suo drama della infanticida "Rose Bernd" al luogotenente seduttore, come aveva fatto Wagner, la figura del pio e tranquillo innamorato della fanciulla. Se d'altra parte non la "Infanticida" di Wagner, ma soltanto "Kabale und Liebe" di Schiller si salvò dal naufragio dei drami sociali del secolo XVIII, ciò prova che le crudezze veristiche non bastano, ma che un'opera viene solo perennemente sostenuta da una forte personalità che abbia un vero sentimento poetico.

Non una forte ma una ammaliante personalità nel suo morboso nervosismo si rispecchia nella opera di *Jacob Michael Reinhold Lenz* (vedi la tavola annessa "Stürmer und Dränger" sotto a destra). Egli venne alla luce in una parrocchia di Sesswegen in Livonia (1751). Da Strasburgo, dove egli dapprima si fece conoscere fra i commensali di Goethe per la sua conoscenza di Shakespeare e si distinse quindi in una società linguistica, si diffuse la sua fama. Il "caro giovane" fu accolto a braccia aperte nel 1776 in Weimar, ma dopo alcuni mesi ne fu esiliato per una sua sciocchezza di pessimo gusto. Poi si aggirò di nuovo sull'alto Reno, finchè la pazzia che covava in lui da un bel pezzo si rese a un tratto manifesta. Nel 1779 un fratello ricondusse in patria l'infermo che pareva sulla via della guarigione. L'infelice morì nel 1792 in grandissima miseria in una villa presso Mosca.

“ Stürmer und Dränger „.

In alto, a sinistra: **Johann Jakob Wilhelm Heinse**, dal quadro ad olio di Eich nell'Archivio-Gleim in Halberstadt.

In alto, a destra: **Friedrich Maximilian Klinger**, da un disegno anonimo della k. k. Familien-Fideikommissbibliothek di Vienna.

In basso, a sinistra: **Friedrich Müller (pittore Müller)**, da un suo autoritratto (1818), già in possesso del fu J. Kürschner in Eisenach.

In basso, a destra: **Jakob Michael Reinhold Lenz**, da un disegno di M. Pfenninger (1739 fino circa il 1812) della collezione Lavater, riprodotto in G. Koennecke, " Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur ,, 2ª edizione.

Alcuni rappresentanti del giovane movimento tedesco celebrarono Lenz non solo quale un geniale poeta, ma mostrarono persino la velleità di proporlo pure quale il vero pioniere della poesia dello " Sturm und Drang " a modello della letteratura moderna, che sarebbe stata sviata da Goethe. Per contro gli amici, che conoscevano assai bene Lenz, gli riconobbero senza dubbio concordemente un genio straordinario, ma trovarono pure in lui pochissimo criterio ed una brutale impulsività che gli tolsero di diventare un vero poeta. Lavater diceva di non aver mai visto una tale mancanza di ragionevolezza con una intuizione così profonda. La capacità plastica di Lenz non si mostrò abbastanza forte per costringere in salde forme poetiche la fervida attività della sua fantasia; ma la sua imaginazione fu abbastanza possente per intorbidargli la chiara visione della vita. Egli visse sempre in un mondo di illusioni e di intrighi. Tutti i suoi amori sorsero da vanità o da fantastiche illusioni. " Sebbene di leggerezza e di malinconia madre Natura abbia fuso il mio essere, conservo tuttavia nonostante ogni scoraggiamento, devo confessarlo, ancora un orgoglio singolare ".

Goethe tratta in " Stella " il tema del duplice matrimonio ed in " Fratello e sorella " ci raffigura la simpatia amorosa di due che si credono legati da vincolo fraterno perchè dalla vita fu portato ad occuparsi di tali questioni. Lenz ne " Gli amici fanno il filosofo " e nel " Nuovo Menoza " sottilizza intorno ai medesimi casi, perchè a lui sopratutto garbavano le stranezze. All'incontro nel suo " Precettore " (1774) e nei " Soldati " (1776) egli tracciò le singole scene e la maggior parte dei caratteri con particolare abilità e naturalezza.

Era in sè e per sè un caso fortunato il rappresentare in commedie di costumi il danno della educazione privata comune, specialmente nelle classi nobili, e la minaccia che cresceva per le fanciulle borghesi dal divorzio richiesto dagli ufficiali. Ma i casi fortuiti cercati a bella posta e le situazioni intenzionalmente volute vi spesseggiano troppo. È lo stesso che se un volto interessante si sfigurasse improvvisamente in una caricatura. Si sono stampati per sbaglio alcuni *Lieder* di Lenz fra i *Lieder* strasburghesi di Goethe. E nella descrizione della derelitta Friederike, per ottenere l'amore della quale egli stesso si era invano adoperato, Lenz creò veramente qualcosa di goethiano colla poesia " L'amore in campagna " per la tenerezza del sentimento e per la commovente semplicità dello stile. Tuttavia solo di rado tali schiette note di sentimento, quali forse risuonano nel miglior tono dal *Lied* " Di belle pietre adorna " (*Mit schönen Steinen ausgeschmückt*), vengono facilmente espresse dalla aggraziata poesia d'occasione di Lenz. I suoi numerosi abbozzi dramatici tradiscono una fretta morbosamente nervosa. Le pietre di costruzione disperse non ci destano affatto la impressione che egli pure in condizioni più favorevoli sarebbe stato capace di creare qualcosa di duraturo. L'impressione migliore ci viene ancora data dalle sue cinque " *Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater* " (commedie plautine per il teatro tedesco, 1774). Esse non hanno mai ottenuto, come le altre opere di Lenz, importanza per il teatro.

Lenz si sentì invitato ad aggiungere alla sua traduzione in prosa delle " Pene d'amor perdute " di Shakespeare sotto il titolo " Amor vincit omnia " nel 1774 la sua dramaturgia nelle " Note sul teatro " e più tardi in un'appendice " Sopra il mutamento della scena in Shakespeare ". Con intenzione evidente

si vuole qui contrapporre alla "Dramaturgia amburghese" di Shakespeare una dramaturgia dei puri giovani shakespeariani.

È cosa istruttiva il vedere dalle "Note" (Anmerkungen übers Theater) come nella cerchia degli amici di Goethe in Strasburgo si gettò turbinosamente a mare anche l'Aristotile ancora tenuto in onore da Lessing. L'imitazione della natura, cioè di tutte le cose che ci attorniano e che depongono nella nostra anima un tesoro di concetti attraverso le sue cinque porte, costituisce lo splendore dell'arte poetica. Il rispecchiare il mondo esteriore è la privativa del genio. Ed un tale genio, un tale "uomo che muove impetuosamente all'assalto e che penetra ugualmente dapertutto" è Shakespeare. Con tutto l'entusiasmo per Shakespeare le "*Anmerkungen*" non riuscirono ad offrire grandi schiarimenti intorno a Shakespeare e intorno al drama.

Johann Anton Leisewitz (nato nel 1752 in Hannover), il dramatico balzato fuori subito dopo la comparsa del "Götz", non si mostrò gran fatto toccato dall'influenza dell'entusiasmo per Shakespeare. Il tema di una storia della guerra dei trent'anni, che Leisewitz si era proposto quand'era ancora studente, fu da lui lasciato alla fine incompiuto, sebbene il lavoro fosse già avanti, allorchè morì nel 1806, essendo consigliere intimo della corte di giustizia di Braunschweig, dopo essersi adoperato con un'operosità straordinariamente provvida per l'incremento della pubblica beneficenza. Ma trovandosi ancora in Gottinga aveva già mandato così innanzi una tragedia, "Julius von Tarent", che al suo dipartirsi dai suoi "Haingenossen" nell'autunno 1774 se la potè portar via finita.

Ancora prima del "Julius", stampato solo nel 1776, Leisewitz pubblicò nell'"Almanacco delle Muse" di Boie due piccole scene dramatiche, importanti, perchè prima di Schiller la nota politica non risuonò mai nella poesia tedesca così pungentemente acuta come qui. Al principe che aspetta la sua *maîtresse* appare come "la visita di mezzanotte" lo spirito di Hermann, che grida al nipote degenerato: "Il dispotismo è il padre della libertà". L'entusiasmo dei gottinghesi per Hermann, proveniente da Klopstock, si incontra in questa scena coll'accusa sollevata nell'"Emilia Gallotti" di Lessing contro le corti. E ci viene richiamato il ricordo delle ultime parole di Odoardo Gallotti come pure dei casi del Faust di Klinger, allorchè nello "Pfändung" (Il pignoramento) il contadino cacciato dalla casa e dalla corte per la mania di prodigalità del principe si consola così: "Vedi, io vado dal mondo come io vado al campo, solo quale un povero uomo. Ma il principe esce quando egli viaggia con un gran seguito. Poichè lo scortano tutte le maledizioni, i pianti ed i sospiri che si attirò dietro sè".

Leisewitz prese pure l'"Emilia" di Gallotti a modello di forma e di lingua per la sua ottima tragedia, che riunisce efficacemente nella sua costruzione calor di sentimento, vigoria poetica di caratteri ed una sicurezza tecnicamente matura. Egli supera gli angusti limiti del drama francese col cangiamento del luogo nei confini della città e dei dintorni, ma conserva l'unità di tempo e di azione. Il motivo dell'odio del fratello dissimile, per le cui fonti lontane si potrebbero indicare la Bibbia e la saga dei figli di Edipo (se d'altronde il rifarsi così lontano sia cosa prudente), appartiene ai motivi più accetti nel periodo dello "Sturm

und Drang „. Eziandio il poeta della “ Sposa di Messina „ riprese il vecchio motivo prediletto del contrasto tra fratelli.

Il drama di Leisewitz del Julius, imbevuto di un sentimentalismo alla Rousseau, e del Guido gagliardamente battagliero, che ardono entrambi d'amore per Blanka, fu l'opera che Schiller ebbe più cara nell'Accademia militare. Per quanto Leisewitz siasi dichiarato contrario ai genii rivoluzionarii, si mostrò tuttavia nella sua tragedia afferrato dalle correnti della *Geniezeit.* In quale forte misura fosse egli capace di un sentimento appassionato ce ne offre una prova ancora più impressionante degli eroi da lui creati nella sua poesiá la sua corrispondenza di quattro anni colla sua fidanzata. L'ardente desiderio del figlio maggiore del principe per la idillica vita naturale e il disdegno di Guido per la molle sentimentalità e per ogni sapere attinto dai libri ritornano nei “ Masnadieri „ di Schiller, come la decisione di Guido di uccidersi in espiazione del fratricidio ci riappare in Don Cesare di Messina. Nel drama di Leisewitz il vecchio padre e principe di Taranto punisce egli medesimo colla morte il figliastro colpevole.

Gran meraviglia, anzi indignazione, si manifestò, allorchè il febbraio 1775 nel concorso bandito dalla direzione del teatro di Amburgo (Schröder) per il miglior lavoro rappresentabile si diede la preferenza anzichè al “ Julius von Tarent „ agli “ *Zwillingen* „ (I gemelli) di Klinger. Come Lessing nel 1757 aveva dovuto soffrire che i suoi amici coronassero invece della tragedia in prosa da lui preferita una tragedia in alessandrini di vecchio stampo, così vide adesso con disgusto non celato che un suo degno discepolo, che come egli medesimo mirava ad un più libero sviluppo del drama tedesco e non già alla sua rovina sotto l'influsso di. Shakespeare, soggiacesse al rivoluzionario poeta dello *Sturm und Drang.* La vittoria della giovane scuola era tanto più importante poi che il direttore teatrale Schröder non calcolava punto i pericoli, che potevano insorgere per le scene dalla eccessiva libertà della forma dei drami.

Schröder stesso dichiarava che alla prova dei tre lavori inviatigli, dei quali ciascuno per avventura rappresentava un fratricidio, i “ Gemelli „ fecero su lui la maggiore impressione per il motivo particolare a Klinger che spinge il gagliardo Guelfo contro il gracile Fernando, avvantaggiato nell'eredità e nell'amore: “ Chi mi prova che io non fossi il primogenito di noi gemelli? „ La tragedia di Klinger è di molto inferiore per artistica perfezione al “ Julius von Tarent „. Il suo pregio è la passione impetuosa, il deciso, cupo ardire e la indomabile forza d'animo del furioso Guelfo. Leisewitz è prudente e riflessivo, ma nel comporre i “Gemelli „ partecipò giovanilmente con tutte le attitudini della sua natura allo “ Sturm und Drang „.

Il povero *Friedrich Maximilian Klinger* (nato nel 1752, vedi la tavola a pag. 308 in alto a destra), figlio d'un poliziotto, era cresciuto fra dure privazioni nella città sua e di Goethe, prima che nel 1774 si recasse alla università di Giessen per lo studio del diritto. Quivi compì egli il suo drama cavalleresco “ Otto „ che aveva già cominciato in Francoforte sotto la fresca influenza del “ Götz „ e scrisse ispirato dal “ Precettore „ di Lenz il suo drama sociale sul divorzio “ *Das leidende Weib* „. Seguirono presto lavori più ampii e per lo più di sua invenzione, che furono l'espressione de' suoi sentimenti e de' suoi voti rivoluzionarii o come

" Simsone Grisaldo " magnificarono l'uomo di genio possente per forza d'animo e di corpo. Siccome Klinger già in Giessen era stato appoggiato da Goethe, sperò di trovare anche in Weimar aiuti dal compaesano, che occupava una posizione influentissima. Ma qui insorsero fra i due amici, assai diversi nella loro natura, dei malintesi rinfocolati dal ciarlatano Kaufmann. Dapprima Klinger si legò qual poeta teatrale alla compagnia Seyler, fino a che finalmente il suo più vivo desiderio di entrare nella classe militare si compì nel 1780 con un decreto russo di nomina a luogotenente. In qualità di ufficiale d'ordinanza accompagnò il granduca Paolo in Italia, combattè nella guerra turca e polacca e salì mercè il suo valore di grado in grado. Diventò direttore del corpo dei cadetti, nel 1809 curatore della università di Dorpat e morì nel 1831, avendo raggiunto il grado di tenente generale.

In vero colui che era salito così alto poteva vantarsi di aversi creato da sè stesso la sua posizione e di avere sviluppato il suo carattere e la sua anima a seconda delle sue forze, " e siccome in ciò feci tanto seriamente quanto onorevolmente, così ciò che nel mondo si chiama fortuna e successo mi venne da sè stesso ". Che Klinger trovasse pure la felicità e la contentezza interiore era cosa impossibile per la brusca scontrosità della sua natura. Egli che rimase per tutta la vita un rigido seguace di Rousseau si dovette sentire sempre uno straniero nel mondo russo, nelle cui altissime sfere egli viveva. E abbastanza acutamente egli espresse in drami ed in romanzi questo sentimento ed il suo sdegno morale per ciò che doveva vedere e non poteva mutare. È un fatto degno di nota che Klinger non raccolse nella collezione delle sue " Opere " (1809-15) nessuno de' suoi pochi *Lieder*. Per quanto possedesse di tesori spirituali e di bravura morale e li trasfondesse nelle sue opere più tarde, mancò alla sua rigida natura non solo la tenerezza lirica ma pure il dono della grazia.

Come il suo drama " *Der Wirrwarr* " (" *Sturm und Drang* ") potè quale tipico segno di tutta la " *Geniezeit* " dare il nome al movimento, così Klinger si spinse risolutamente agli estremi limiti della forma e del pensiero. Sincero verso sè pure quando nelle passioni della gioventù cadde nei più gravi eccessi. l'uomo esperto misura più tardi il mondo col regolo morale, che il discepolo di Rousseau si conservò fedelmente anche di fronte alle più splendide seduzioni. Egli aveva creduto di poter rinnegare la letteratura quando potè impugnar la spada così a lungo sospirata. L'impulso al poetare ed all'esprimere ciò che egli osservava era in lui molto più potente di quanto non avesse creduto. L'ufficiale russo proseguì a scrivere drami e romanzi, ma sì con spiriti diversi.

Come il " Götz " era stato il punto di partenza della sua attività letteraria, così si riannodò Klinger naturalmente a Shakespeare, il vero modello di Goethe. Il drama di Klinger " Sturm und Drang " (1776) tratta il tema di Romeo e Giulia. Ma in luogo dei due antichi d'animo pacato di Shakespeare, egli introduce i loro impetuosi figliuoli (il cugino Tybalt diventò un fratello di Karoline Berkley [Julia]) a rappresentanti dell'odio famigliare. La guerra di libertà americana colle sue battaglie per terra e per mare forma lo sfondo. La sentimentalità wertheresca, l'umore di Sterne ed un represso bisogno d'azione del poeta che si atteggia più che assurdamente nello stolto desiderio di combattere e nel vigoroso sentimento dei suoi due eroi, si mischiano in questo come in altri lavori giovanili di Klinger. " Io mi sento ", dice Wild,

l'amante di Karoline-Julia, " cupo nel mio pensiero. Mi sento tetro. Io vorrei farmi stendere come palla di tamburo per ottenere una nuova espansione. Mi sento di nuovo così male! Oh! potessi io trovarmi nel grembo di questa pistola, finchè una mano mi facesse scoppiare nell'aria! Oh indeterminatezza! quanto lunge, quanto di traverso conduci tu l'uomo! „ La lingua di tutte queste opere giovanili colle sue eterne invocazioni, coi suoi periodi troncati a mezzo, colle sue frasi enfatiche, col suo balbettare, non ci sembra oggi naturale. Al tempo di Werther era invece usata tanto nelle lettere famigliari quanto nelle poesie destinate alla pubblicità. Essa passò per naturale in riscontro al compassato stile epistolare della scuola di Gellert ed al liscio, verboso linguaggio dei drami di Weiss. Ed anche questo che al nostro gusto pare esagerato sembrò allora solo conforme al desiderio della naturalezza.

In Russia poi Klinger vide certamente nella " selvaggia azione „ dei suoi e di altri drami della *Geniezeit* solo il tentativo di una propria forma del drama tedesco. " Se noi formiamo una nazione, avremo così certamente pronta la forma „. Le selvaggie fantasie, per cui l'inesperto autore trae tutto da sè, gli si convenivano assai più che il suo " Corradino „ (1784) e l'" Aristodemo „. Klinger restò fedele alla prosa, ma cercò di rinserrare il drama nel limite della unità. Le due parti della sua tragedia " Medea „ (Medea in Corinto e Medea sul Caucaso) che rappresentava la colpa e la espiazione della appassionata maga della Colchide, sono le ultime produzioni della sua poesia dramatica (1791). " I falsi giuocatori „, " Il giuramento contro il matrimonio „ e " Il favorito „ provengono dalle impressioni, che Klinger ricevette dalla società russa. Spiegò invece il suo maggior fervore letterario in questa seconda metà della sua vita nel campo del romanzo.

I romanzi del tempo della sua giovinezza, che risentono l'influenza di Wieland e dei racconti francesi di fate hanno una tinta fortemente sensuale. " La storia del gallo d'oro „ (1785; smorzata nel raffazzonamento: " Sahir, il primogenito di Eva nel paradiso „, 1798) viene indicata quale un " Contributo alla storia della Chiesa „. È un attacco terribilmente satirico al cristianesimo, al quale Klinger, discepolo di Rousseau, si contrappose ostilmente. A lui pareva che il cristianesimo si fosse mostrato impotente nel corso della storia a soffocare il male dominante, anzi solo ad attenuarlo.

La fosca impressione del mondo morale e politico che lo attorniava lo aveva assai presto incitato ad esaminare i mali naturali e quelli cagionati dalla pazzia umana. La rivoluzione francese rafforzò solo la tendenza del suo placido animo a riconoscere la connessione dell'ordine universale, e come scriveva nel 1814 in una specie di confessione della sua vita a Goethe, anche il sentimento che egli dovesse anzitutto aggiustare le sue partite morali con sè stesso, prima di poter osare di esaminare il disordine del mondo esterno. Se i suoi scritti giovanili gli servirono " per dare un indirizzo almeno per il momento allo impulso che in lui fermentava verso l'operosità „, abbozzò così nel 1790 per sua propria soddisfazione e per chiarire le sue idee un ciclo di romanzi in dieci volumi: " *Faust* „, " *Raphael de Aquillas* „, " *Giafar der Barmecide* „, " *Reisen vor der Sündflut* „, " *Der Faust der Morgenländer* „, " *Sahir* „, " *Das allzufrühe Erwachen der Menschheit* „, " *Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit* „, " *Der Weltmann und der Dichter* „.

" *Das allzufrühe Erwachen* „ (Il risveglio precoce), cioè il racconto della rivoluzione francese, fu scritta dal generale Klinger solo per sè stesso, ma poi distrutta. In compenso del decimo romanzo non più scritto vi infrappose " Le considerazioni ed i pensieri sovra diversi argomenti mondani e letterari „ (1803). Il conte Schack ha con ragione espresso il suo malumore, perchè queste " considerazioni „ e le descrizioni che Klinger ci offre di sè stesso nei due ultimi romanzi siano da annoverarsi fra i libri più densi di pensiero della letteratura tedesca e ad un tempo fra i meno conosciuti. In questa serie di romanzi Klinger voleva rappresentare per sè stesso tutto ciò che egli aveva " sentito e pensato, sperimentato e provato per via di caratteri in lotta, come era stato egli medesimo, col mondo e cogli uomini „. Se egli per la veste delle sue idee dovette fare anche qui piccoli imprestiti da Wieland e Voltaire, ciò non toglie che la sua propria opera poetica in questa serie di romanzi, in cui ci appare accanto a quei due come rappresentante del romanzo filosofico, sia originale ed indipendente.

Klinger stesso considerò nel suo complesso questi romanzi alla stregua di una autoconfessione con intenti educativi, sicchè lo scrittore non guastato assolutamente da successi letterarii esteriori fu poco turbato della indifferenza del pubblico. Solo il primo volume di quella serie di romanzi trovò diffusione: " Vita di Faust, gesta e discesa all'inferno „ (1791). Il Faust di Klinger è l'inventore dell'arte della stampa (Fust). Ma nessuno vuole sapere nè di lui nè della sua invenzione. Così conchiude egli in una estrema afflizione il patto infernale. Or egli crede di potere per mezzo della sua potenza sovrumana ovviare al male ed alle ingiustizie del mondo. Ma con orrore egli deve sperimentare da ultimo, dopo essersi buttato nel pantano dei vizii alla corte di papa Alessandro VI Borgia, che col suo inframmettersi di propria autorità non ha fatto che turbare i disegni saggiamente concatenati dell'ordine divino ed accrescere il male. Nella disperazione Faust medesimo richiede dal diavolo la fine della sua vita. Come la descrizione della Roma papale ricorda le rappresentazioni polemiche della riforma, così all'incontro nella descrizione delle corti dei principi aleggia quello spirito che ci fa presentire nella " Emilia Gallotti „, nei due piccoli drami di Leisewitz e nelle poesie giovanili di Schiller le convulsioni della rivoluzione politica anche nella letteratura tedesca. Di tali attacchi all'assolutismo tedesco del secolo XVIII non vi è difetto anche nei successivi romanzi di Klinger, che si aggirano nel regno favoloso delle " Mille e una notte „ o del " Re di Scheschian „ di Wieland. La sua satira si spiega pungentissima nei " *Reisen vor der Sündflut* „. Il " *Faust der Morgenländer* „ (1797) ha conseguito dai genii un sapere sovrumano come il Faust nordico ottenne dal diavolo una potenza divina. Ma tosto che l'uomo, sebbene colla migliore intenzione, vuole servirsi di un mezzo sovrumano, non riesce, usandone, che a fare infelici sè e gli altri. Abdallah-Faust da ultimo consegue l'espiazione di questa colpa, poichè egli il quale aspirava ad una scienza sovrumana, ora rinunzia pure agli ausilii umani della prudenza e segue solo l'impulso del suo cuore. Non nell'aspirazione alla grandezza, ma in un discreto raccoglimento interiore si deve cercare la felicità. La dottrina di Grillparzer " *Der Traum ein Leben* „ ci riecheggia pure dal romanzo di Klinger.

Klinger non riuscì ad incarnare le esperienze della sua vita e del suo pensiero in opere che ci commuovano con una loro schietta poesia. Ma dal complesso delle sue opere ci si presenta tuttavia una importante figura di poeta,

un grande ingegno ed un forte carattere. Con un rigido governo di se stesso egli si innalzò al pari di Goethe e di Schiller dalle agitazioni e dagli errori di una giovinezza sregolata e per lui afflitta da una triste indigenza. Egli diventò perciò austero e duro. Ma come ci appare egli saldo e virile colla perseveranza della sua diligenza e del suo ingegno in confronto di poeti geniali quali Lenz, Wagner, Müller, che mandarono fiamme più chiare ma che si spensero anche presto!

Troppo presto, pensava Goethe, si volle *Friedrich Müller* (1749-1825: cfr. la tavola a p. 308, di sotto a sinistra) denominare il pittore Müller. Le prove che egli diede del suo ingegno alla corte di Mannheim gli avevano aperto fino dal 1778 la via per Roma, che egli non abbandonò quindi più fino alla sua morte. In qualità di consigliere artistico del principe ereditario di Baviera Ludwig, a lui ben affezionato, Müller ebbe più tardi una parte nell'ambiente artistico di Roma. La sua propria attività di pittore cessò dopo i primi insuccessi. Come poeta lavorò ininterrottamente di più, ma la parte compiuta in Roma del suo " Faust „ e la sua " Iphigenie „ attendono ancora sempre di essere stampate, mentre la " Trilogia musicale „ di Adone e di Venere, pubblicata nel 1825, oscura e brutta, non mostra più nel suo simbolismo affaticante alcuna traccia della freschezza voluttuosa della sua poesia giovanile.

Nelle " imagini bellamente scelte e vigorosamente eseguite „ secondo il giudizio di Tieck delle sue prime opere il pittore ebbe una benefica influenza sul poeta, lo stesso di quanto era avvenuto per Gessner. I primi idillii " di un giovane pittore „ (1775): " L'Abele trucidato „ ed il sensuale " Satiro Mopso „ lasciano manifestamente riconoscere il loro rapporto cogli idillii di Gessner. Ma ancora nello stesso anno potè Müller mettere già accanto alla " Tosatura „ la indicazione più precisa: " un idillio palatino „.

> Ben dovrebbero appiccarselo all'orecchio coloro che ragionano intorno agli antichi Lieder. Lo stesso pastore che tosa, ride delle buffonerie stampate di pastori così strani, quali il maestro gli ha portato in casa. Ove si trovano tali uomini, che vivono di rugiada e di fiori, che non hanno nè fame nè sete e discorrono di magnanimità e di cento altre cose che non si convengono punto ad un pastore: " può tuttavia avvenire sempre così, che alcuno trovi che tutto ciò sia naturale „.

Al convenzionalismo tradizionale dello idillio paesano si contrappone ora nel tempo della prevalenza di Rousseau l'aspirazione alla vera natura. Müller sceglie al pari di Voss i paesani della sua patria. Ma non sceglie con Voss l'esametro di Teocrito, bensì la prosa allorchè descrive la " tosatura delle pecore „ e " lo sgusciar delle noci „ dei contadini del Palatinato, e fa scender nell' " Ulrich von Cossheim „ il cavaliere dai vecchi castelli fra i pastori ed i cacciatori. Il romanticismo cavalleresco e cattolico dei paesi del Reno, a cui Müller propendeva ereditariamente, assunse sotto gli influssi della " *Geniezeit* „ uno speciale aspetto.

La prima poesia colla quale Müller apparve nell' " Almanacco delle Muse „ di Boie, il " *Lied eines bluttrunknen Wodanadlers* „ (Il Lied di un'aquila di Wodan innebriata di sangue), mostra al pari della trattazione fresca e piena di vita di un argomento religioso nello " Idillio delle prime beate notti di Adamo „ l'influsso della poesia dei bardi e di Klopstock. Dalla frascheria anacreontica

"Alla colombella di Venere" e dai "ditirambi" egli passò al drama lirico "*Niobe*" (1778), per i cui ritmi liberi Klopstock gli fornì nuovamente il modello. Ma nel suo luogo di nascita, in Kreuznach, dove il vero Faust si era fermato un breve tempo quale precettore, Müller imparò a conoscere attraverso la tradizione popolare fino dai giorni della sua fanciullezza il Faust della saga come il suo eroe preferito. Già nel 1776 pubblicava con una dedica "Allo spirito di Shakespeare" la "*Situation aus Fausts Leben*", cui seguiva due anni più tardi la prima parte (Atto) della "Vita e morte del dottor Faust, dramatizzata". Se Müller incarnò nel Faust le sue aspirazioni insoddisfatte, l'energia del suo sentimento e la sua confusione, fornì d'altra parte pure ad un altro dei suoi eroi, a Golo nel drama "*Golo und Genovera*", finito nel 1781, parecchi tratti personali.

Müller concepì il suo professore Faust di Ingolstadt come "un grand'uomo che cosciente della sua forza desidera spezzare il freno a lui imposto dalla natura e dal destino. Ha abbastanza ardire di abbattere tutto ciò che trova per via e gli vuole essere d'impedimento. Egli è il forte, furbaccio di tre cotte, che Lucifero cerca fra la genìa dei vermi umani. E assillato fino all'ultimo dai giudei e dall'invidia dei filistei, Faust prova il momento "in cui il cuore gli salta dal petto, in cui l'ottimo uomo, malgrado la giustizia e le leggi, desidera assolutamente essere da più di sè stesso". Genoveva apparve solo nel 1811 nell'edizione curata da Tieck delle opere di Müller, quindi allorquando nella "Vita e morte di S.ta Genoveffa" di Tieck esisteva già da un decennio la concezione romantica delle antiche e pie leggende dei santi. In Müller l'elemento religioso ha solo una importanza secondaria. Il suo Golo è valoroso al pari di Götz, ma pur debole di sentimento come Werther e dubbioso come Amleto. Genoveva, buona massaia, cede dinanzi alla geniale e forte madre di Golo, Matilde, che di fronte alla potenza della passione non accorda alcun diritto alle fruste convenzioni. Matilde è un'imitazione esagerata fino alla caricatura della seducente Adelheid nel "Götz von Berlichingen", come tutta la Genoveva di Müller è da porsi nella schiera dei drami cavallereschi che susseguirono al "Götz".

Ma venne pur fatto a Müller di creare nel suo "Golo und Genoveva" qualcosa di veramente originale e caratteristico "non a seconda dello studio e delle regole ma del cuore" come egli fa dire al suo architetto Erwin. Per la poesia appassionatamente malinconica e per le singole figure chiaramente vedute, per la vivacità dramatica degli antichi personaggi leggendarii e per il senso nostalgico della *Geniezeit*, Müller creò così un'opera, che al pari dei drami su Genoveva di Tieck e di Hebbel, ci appare tipica tanto per la personalità del suo poeta quanto per l'età dalla quale emerse.

I *drami cavallereschi*, che furono suscitati dal "Götz von Berlichingen", malgrado il loro gran numero offrono uno scarso interesse. Tuttavia fu troppo duro il giudizio di August Wilhelm Schlegel allorchè disse celiando che di opere cavalleresche erano diventate opere di cavalcanti, in cui non vi era di storico che i nomi, di cavalleresco che gli elmi, gli scudi e le spade, di antico tedesco che probabilmente la rozzezza. È però notevole il fatto che delle famiglie nobili assegnassero premi per i drami che avessero magnificato uno dei loro avi così come era avvenuto alla famiglia dei Berlichingen. Ma da questi rumorosi drami cavallereschi veniva preparato il terreno al drama storico. Già nel 1767 Helferich

Peter Sturz aveva raccomandato apertamente a soggetti di drama le sventure e le gesta degli antenati, di Carlomagno, Ottone III, Enrico IV, Corradino, mentre Herder annotava solo per sè stesso che si dovrebbe utilizzare per il teatro oltre che la storia degli imperatori tedeschi anche le singole storie regionali. La storia è " il grande asilo del genio tragico ". Solo dopo che Goethe ne diede il possente esempio, comparvero dei tentativi per la effettuazione di questi propositi.

Leisewitz e Klinger lavorarono intorno ad un " Corradino " la cui dramatizzazione sorrise anche al giovane Schiller. Una tragedia: " L'imperatore Ottone III " apparve nel 1783 (Göttingen); il conte Soden nel 1788 riduceva a drama " La vita e la morte dello imperatore Enrico IV ". *Joseph Marius Babo* di Ehrenbreitstein, che fu più tardi direttore del teatro di Corte di Monaco, trattò l'assassinio di Filippo di Svevia nella tragedia " *Otto von Wittelsbach* " (1782), che si continuò a rappresentare, fra gli applausi del pubblico, ancora a lungo nel secolo XIX. Nel Palatinato ed in Baviera il drama cavalleresco fu coltivato con particolar fervore nella cornice della storia regionale, sicchè Westenrieder poteva nel 1783 scrivere da Monaco: " le produzioni di contenuto storico patrio sembrano essere quasi venute di moda ". Il drama nazionale palatino di Jacob Maier " *Der Sturm von Boxberg* " (1778) toglie al " Götz " tutta una serie di motivi. Il conte bavarese *Joseph August von Törring* non dramatizzò solo i destini del suo cavalleresco antenato " *Kaspar der Thorringer* " nella ribellione contro il duca Heinrich von Bayern-Landshut, ma pure per il primo nella tragedia patria " *Agnes Bernauer* " (1782) mise in scena la commovente storia della bella figliuola del chirurgo di Augsburg, che dovette pentirsi a Straubing nelle onde del Danubio che il giovane duca di Baviera Albrecht le avesse offerto il cuore e la mano. Nel secolo XIX Melchior Meyr, Hebbel, Otto Ludwig, Martin Greif si provarono fra gli altri a trattare la gradita materia senza avvicinarsi punto al durevole successo dell'antico drama cavalleresco.

Probabilmente il conte palatino *Friedrich Julius Heinrich von Soden* (1754-1831), il direttore del teatro di Bamberg e Würzburg, ebbe la spinta dalla tragedia di Törring sulla Bernauer a rappresentare la stessa catastrofe d'amore nel palazzo reale portoghese colla sua " Ignes da Castro " (1784). Il conte Soden compose di nuovo nel 1797 anche il " Doktor Faust " in un drama per il popolo, come prima di lui avevano tentato il viennese Paul Weidmann con un drama allegorico " Johann Faust " (1775) ed Aloys Wilhelm Schreiber colle " Scene della vita di Faust " (1792). Dopo Soden il prosaico Johann Friedrich Schink di Berlino intraprese la difficile prova in una fantasia dramatica divisa in due parti " Johann Faust " (1804).

Il drama cavalleresco che traeva la sua origine dal " Götz " acquistò più tardi nuova vita dalla predilezione dei romantici per il medioevo, non altrimenti che il rozzo romanzo cavalleresco risuscitato dal drama di Goethe ebbe dai romantici una vernice letteraria. Il rapporto fra la " *Geniezeit* " ed il romanticismo si rende manifesto anche in questo punto. Ma mentre il " Götz " ed il " Werther " continuavano ancora ad offrire materia di servile imitazione, il loro creatore si apprestava già, pieno di presentimenti, ad altri compiti e ad altri fini.

3. Dell'ingresso di Goethe in Weimar fino al suo ritorno dall'Italia. La giovinezza di Schiller e il teatro tedesco.

Allorchè l'avvocato di Francoforte, Dr. Goethe, l'11 dicembre 1774 ebbe il primo abboccamento col diciasettenne principe ereditario Karl August von Sachsen-Weimar, le " Fantasie patriottiche " di Möser formarono il soggetto del loro colloquio. Si indicava in esse quali vantaggi appunto il gran numero dei piccoli stati tedeschi potesse offrire per la diffusione della cultura e per la soddisfazione dei bisogni delle provincie, diverse le une dalle altre per la loro situazione e per la loro natura. Ogni amministratore di stato abbisogna nel suo paese di derivare nella stessa guisa il presente dal passato per farsi un giudizio sulla ragionevolezza dei mutamenti, sul presente e sul futuro.

Il 7 novembre 1775 Goethe accettando un invito di Karl August venne a Weimar, dove dopo cinquant'anni si festeggiava solennemente l'anniversario del giorno, in cui aveva cominciato " ad operare e ad adoperarsi per il benessere e per la gloria di Weimar ". Il giovane duca si era dopo la sua assunzione al trono (3 settembre 1775) condotta in sposa la principessa Luisa di Darmstadt nella sua piccola capitale che dopo lo incendio del castello pareva ancora più meschina. La duchessa-madre *Anna Amalie*, una nipote di Federico il grande della casa guelfa di Brunsovico, aveva tenuto la reggenza dal 1758. Ora essa poteva dedicarsi tutta alle sue inclinazioni artistiche. Quale ospite del giovane duca il poeta partecipò lietamente ai suoi allegri spassi, che diedero un nuovo slancio alla sua vita " come una corsa di slitta, presto via, coi campanelli che suonano e scorrazzante qua e là ". Le voci che diedero occasione a Klopstock per un avvertimento ricevuto in mala parte raccontavano certamente con esagerazioni le stravaganze del principe e del poeta, ma a Goethe stesso negli anni più tardi il ricordo di parecchie licenze di quel primo tempo suscitava disgusto. Con un certo senso di leggerezza scriveva ancora Goethe nel gennaio al suo fedele Merck che i ducati di Weimar e di Eisenach erano se non altro " una scena sufficiente per chi voglia vedere quale figura si possa fare nella politica ". Nondimeno si mise presto al serio. Il duca, che era uomo perspicace, nominava malgrado l'accanita opposizione del suo ministro von Fritsch, l'11 giugno 1776, il suo beniamino a consigliere segreto di legazione con posto e voto nel consiglio segreto, come nel tempo dell'assolutismo si chiamava il supremo ministero. Il malcontento di tutto il mondo degli impiegati di Weimar per la preferenza data allo straniero era facilmente comprensibile. Come avrebbero potuto giudicare rettamente i più lontani la capacità politica del poeta e del camerata?

Ma dall'altra parte anche gli amici di Goethe non lo videro senza paura " imbarcato adesso per davvero sul mare del mondo, fermamente risoluto a fare delle scoperte, a trarne profitto, a lottare, a naufragare ". Nella poesia autobiografica " *Seefahrt* " (Traversata) Goethe cercò di acquetare i più ansiosi. E siccome le apprensioni ricomparivano sempre di bel nuovo, egli spiegava ancora nell'agosto del 1781 alla madre che malgrado le grandi molestie ed i sacrifizii che gli costa, la sua posizione gli era la più desiderabile. In Francoforte egli si sarebbe

rovinato colpa " la sproporzione fra l'ambiente angusto e tardo e la vastità e l'agilità della mia natura. Nonostante la mia vivace fantasia ed il mio intuito delle cose umane avrei ignorato per sempre il mondo e sarei rimasto in una eterna fanciullezza „.

La produzione poetica di Goethe nei primi dieci anni passati in Weimar è per niuna guisa, nè rispetto all'ampiezza nè rispetto al contenuto, così tenue come suppongono coloro che, volendone sapere più di Goethe stesso, rimpiangono il suo ingresso alla corte di Weimar ed al servizio del governo come un decadimento del genio vittorioso della sua giovinezza ed una disgrazia per la letteratura tedesca. Senza dubbio ricorre spesso nelle lettere famigliari di Goethe il lamento, che i suoi affari di ufficio non gli lascino il tempo per eseguire i suoi progetti poetici. Ma il comporre non era per Goethe, giusta il suo temperamento, una faccenda professionale come per Shakespeare, Voltaire, Lessing e Schiller. Se egli stesso a varie riprese dichiarò che tutti i suoi lavori non erano che frammenti di una grande confessione, noi possiamo completare questa spiegazione: egli doveva sempre far nuove grandi esperienze prima che la sua vena prorompente periodicamente si sentisse di nuovo spinta a creare. Friedrich Schlegel pensava appunto a Goethe, quando affermava che un poeta può scrivere un solo romanzo in ogni periodo della sua vita, procacciandosi ciascuna di queste volte nuovo contenuto alla sua coscienza. Ciò si addice non solo allorchè si consideri il " Werther „, il " Noviziato di Meister „, le " Affinità elettive „, " Gli anni di vagabondaggio di Wilhelm Meister „, ma bensì pure tutta l'opera poetica di Goethe. Delle sue grandi opere nessuna rassomiglia all'altra, mentre per esempio i romanzi di Wieland e di Walter Scott, le commedie di Molière e gli ultimi drami di Schiller ripetono mantenendola immutata in una serie di opere affini, una volta acquistata, la personale maniera artistica. Come sostanzialmente diverse sono invece anche nei confini del " Faust „ di Goethe le singole parti, in cui si rispecchiano appunto i mutevoli periodi della vita del loro creatore!

Fig. 50. — Il duca Karl August von Sachsen-Weimar. Dal pastello (del 1775?) nel castello di Tiefurt, in possesso del granduca di Sachsen-Weimar.

Una semplice vita di scrittore sarebbe quindi stata impossibile per Goethe. Egli poteva, come ha chiarito *Victor Hehn* ne' suoi " Pensieri intorno a Goethe „ (1877) (il libro incomparabilmente migliore e più profondo di tutta la sconfinata letteratura goethiana), solo per questo far vivere nelle sue opere le " forme naturali della vita umana „, tutte le classi, età, sessi, caratteri con tanta verità in figure tipiche, poichè aveva ampliato il suo proprio io così infinitamente in un impulso di scienza e di vita faustiano. Questo bisogno di attività che lo spingeva tanto all'occuparsi praticamente della politica e della amministrazione dello stato

quanto alla osservazione ed alla ricerca scientifica, questa necessità senza limiti di rendersi esperto della vita e degli uomini lo avrebbe dovuto condurre a sacrificare il proprio io alle cose ed agli uomini, se egli non si fosse imposto per tempo un ritegno esteriore. Ciò che a lui in seguito fu rimproverato come freddezza e superbia. non era di fatto che un necessario ritegno di se stesso. Come Goethe grazie al suo ufficio imparò a conoscere gli uomini in una maniera profondissima ed utilissima per il poeta, così egli imparò pure ne' suoi anni di istruzione politica la triste necessità della rassegnazione e la opportunità di proteggere la sua vita intima sempre più come con una muraglia dalla curiosità e dalla cattiveria degli uomini.

Ma se anche il fiore della fede e della fiducia dovette appassire, nessuno gli venne tuttavia a rassomigliare, secondo il detto di Wieland, nel vero amore verso gli uomini coi quali visse. Per consolare un amico triste ed infelice che aiutò per degli anni, Goethe intraprese nel 1777 " il viaggio dell'Harz durante l'inverno „. E come " il divino „ predicò in un altro dei grandi inni in ritmi liberi la dottrina: " Sii nobile, o uomo, soccorrevole e buono „. Come la miseria dei poveri tessitori di Apolda distornava i pensieri del poeta dal condurre a termine la " Iphigenie „, così il consigliere segreto, attraversando in incognito il paese, si sentiva tratto " verso quella classe di uomini che si chiama inferiore, ma che per Dio è certamente la più alta. In essa si trovano raccolte tutte le virtù: continenza, parsimonia, animo onesto, fedeltà, gioia del bene più modesto, tranquillità, pazienza, perseveranza „. In riguardo di questa confessione di Goethe, diceva Heinrich von Treitschke: " se la vera democrazia consiste nell'amor degli uomini, il magnifico uomo, che i liberali dalla testa limitata chiamano un aristocratico, è un poeta democratico. Ma se Goethe volle pure così volentieri essere utile in piccolo, come fanno in grande gli immortali, secondo la fede degli uomini, non si risparmiò all'uomo di stato parecchie disillusioni: " Nella giovinezza si confida di poter innalzare dei palazzi per gli uomini; ma quando si va in giro, si ha troppo da fare per mettere da parte il loro sterco. Non vi è copista che in un quarto d'ora non possa dire maggior numero di cose ragionevoli che io ne possa fare in un quarto d'anno, anzi in dieci anni „.

Con queste idee Goethe non si lasciò fuorviare nella sua attività. Nello stesso modo che poco mantenne dei grandi progetti per rendere felice il mondo, ed avversò perciò freddamente la scalmana francese per la libertà e le pretese liberali susseguite alla sconfitta di Napoleone, così pretese egli tanto più energicamente, che ciascuno adoperasse le sue proprie forze nel campo d'azione, stretto o ampio. a lui destinato.

" Non il re ha il privilegio: a tutti esso è dato. Chi può il giusto, deve volerlo; chi vuole il giusto, deve poterlo, e ciascuno che si moderi può essere in piccolo l'artefice della sua felicità..... E così saluti ogni paese il principe, ogni città l'anziano, la casa saluti il suo signore e padre giubilando, come gli artefici, per fabbricare o racconciare „.

Ciò che Goethe raccomandava con tali parole nel 1807 nel prologo per la riapertura del teatro di Weimar ed ancora nei suoi ultimi anni coi versi " *Bürgerpflicht* „ (cfr. tavola annessa a p. 306), era frutto della esperienza acquistata nei primi dieci anni della sua residenza a Weimar.

La relazione con un principe, di cui egli dopo cinquant'anni di collaborazione poteva vantare non essere passato giorno che non avesse pensato al bene dei suoi sudditi, doveva rafforzare sempre più Goethe nella sua predilezione per il governo patriarcale. Goethe non mirava a trasformare ma a conservare l'antica costituzione del regno, che lasciava alle singole classi un vasto campo di azione, allorchè nell'inverno dal 1778 al 1779 pensò ad una più stretta unione dei piccoli Stati. Per mezzo di questa lega dei principi si doveva opporre una difesa alle violazioni che si minacciavano tanto dall'Austria quanto dalla Prussia. La sua alleanza colla Prussia, che Goethe stesso dovette stringere per Weimar nel 1785, non corrispondeva punto ai desideri, che il poeta nutriva come uomo politico.

Si espresse persino il sospetto che questo mutamento della politica abbia offerto a Goethe il pretesto per dare le dimissioni dal posto di primo ministro. Senza dubbio essa vi ha in ogni caso contribuito in quanto che la subordinazione della lega dei principi alla egemonia della Prussia, ebbe per conseguenza l'entrata di Karl August al servizio militare prussiano. E ciò contrastava di fatto alle idee di Goethe sui suoi primi doveri di governatore del duca. Si era così pur egli opposto a parecchie altre inclinazioni del suo signore, sopratutto al piacere della caccia, con serii consigli e con una piacevole allegoria poetica.

La poesia pel giorno natalizio "Ilmenau„ (1783), in cui Goethe caratterizza se stesso, il duca ed i suoi compagni di caccia, mostra, in un classico esempio degli intendimenti del poeta, di eccitare il principesco amico ad assoggettare il proprio desiderio ai doveri della propria condizione. Per il perfezionamento e per l'educazione del duca, sempre ricco di buoni propositi ma così spesso deviato dagli errori delle passioni, intraprese Goethe nel 1779 con lui il suo (secondo) *Viaggio nella Svizzera*, che si può considerare per i due amici come la vera fine del tempo dello *Sturm und Drang*. Di maggior valore che il Singspiel "*Jeri und Bätely*„ è il "Canto degli spiriti sulle acque„ frutto poetico di questo viaggio, la cui descrizione comparve più tardi in lettere di fattura quasi epica nelle "Horen„ di Schiller.

Al tempo del viaggio in Svizzera risale il ritratto di Goethe fatto da May, che lo mostra con uno sguardo fisso e risoluto, limpido e austero (cfr. la tavola unita a p. 282). Promosso a consigliere segreto egli si era assunto una serie di altri uffici. Nel 1782 ebbe anche la presidenza della Camera e con essa un tristo onere. Gli riuscì però di mettere ordine nelle finanze rovinate del paese e della casa del principe. Le lettere alla signora von Stein ed a Lavater mostrano con quale devota serietà Goethe si sottomise per molti anni al difficile còmpito, senza poter intieramente condurre a capo ciò che egli riteneva giusto. Già prima aveva dovuto rinunziare alla esecuzione di altri progetti.

Per quanto amichevolmente Lenz e Klinger siano stati in sulle prime accolti anche in Weimar, la visita dei compagni letterati non deve essere riuscita del tutto gradita a Goethe nel momento in cui egli stesso aveva ancora da conquistarsi una posizione sociale e politica. Di sicuro per un certo periodo di tempo egli nutrì la speranza di creare in Weimar un centro di una superiore vita intellettuale. Ma ben presto egli dovette, come settanta anni più tardi Franz Liszt, che meditò in quella stessa Weimar lo stesso disegno, rinunziare alla illusione "che i bei semi che maturano nella mia vita e in quella dei miei amici potes-

sero essere seminati in codesto suolo e che quei celesti gioielli potessero essere incastonati in terrestri corone di principi „.

Ancor prima che assumesse il suo proprio ufficio Goethe era riuscito a far chiamare Herder alla carica di sovrintendente generale, e non fu colpa del duca se Fritz Stolberg alla fine restò fuori del posto già a lui conferito di ciambellano in Weimar. Malgrado tutte le precedenti minchionature Goethe finì per amare teneramente anche Wieland. Più caro ancora fu a Goethe il prode maggiore *Karl Ludwig von Knebel* (1744-1834). Nato a Wallerstein in Franconia egli aveva frequentato come luogotenente la scuola di Ramler in Potsdam e poi era venuto a Weimar come educatore del principe. Eccitabile e ipocondriaco, qual egli era, rimase Knebel tuttavia sempre attaccato a Goethe, collaborò con lui ne' suoi studi di scienze naturali e mostrò quale colto traduttore di Properzio e di Lucrezio doti di stile e di lingua che non gli bastarono però per suoi lavori originali. Musäus e Bode si tennero in disparte dalla società di corte. Il traduttore del “ Don Chisciotte „, *Friedrich Justin Bertuch*, si distinse in Weimar piuttosto in qualità di industriale librario che di letterato. Al pari di Bertuch anche il barone *Karl Siegmund von Seckendorff*, che appartenne alla società di corte di Weimar dal 1775 al 1785, fu un conoscitore della poesia spagnuola-portoghese. Il ciambellano della duchessa-madre, *Friedrich Hildebrand von Einsiedel*, rimase, malgrado le sue traduzioni dramatiche, solo un dilettante di letteratura. Egli curò, colla dama di corte Luisa von Göchhausen (che portò il nomignolo scherzoso di ‘Thusnelda’ nell' allegra cerchia dei suoi amici), la redazione del “ *Tiefurter Journal* „, di quel periodico solo manoscritto e comunicato a pochi, a cui la duchessa Anna Amalia negli anni 1781-84 aveva incuorato la società cortigiana di Weimar e gli amici lontani.

Il “ *Tiefurter Journal* „ ci offre un'idea della socievolezza argutamente scherzosa e della coltura affatto francese, che dominavano alla corte di Weimar. Con piccoli drami e *Singspielen* (“ Lila „, “ Die Fischerin „) per il teatro dei dilettanti di corte e pure con “ cortei di maschere „, cioè illustrazioni poetiche degli atti dei balli di corte e dei balli in maschera, s'interessò Goethe ai passatempi artistici. Per quanto gli riuscisse sgradito questo gingillarsi, stimò tuttavia di guadagnare colla sua collaborazione l'occasione “ mentre si ha l'aria di scherzare, di fare del bene „. Col “ *Triumph der Empfindsamkeit* „ (Il trionfo della sensibilità) il rifacimento di alcune scene degli “ Uccelli „ di Aristofane e con una notizia illustrativa di un quadro sulle “ Novissime di Plundersweilern „ proseguì egli le satire letterarie del tempo di Francoforte. Ma pure delle opere più grandi e più profonde germogliavano lentamente dal suo animo in fermento.

Nel luglio 1775, Goethe, di passaggio per Strasburgo aveva imparato a conoscere nella collezione di Zimmermann una *silhouette* della moglie del grande scudiero della corte di Weimar, Charlotte von Stein (nata von Schardt, 1742-1827).

Il giovane poeta scrisse al primo vederla sotto il quadro: “ Sarebbe un magnifico spettacolo il vedere come il mondo si riflette in quest'anima. Essa vede il mondo quale è e tuttavia attraverso il medium dell'amore. Così l'impressione generale è di soavità „. Ma che Goethe avesse bisogno “ della famigliarità con soavi anime femminili „ e che egli stesso lo sapesse, lo ha detto il conte Christian Stolberg di già riferendosi ai casi del viaggio che avevano fatto insieme.

Goethe non si trovava in Weimar da due mesi, allorchè cominciò la sua corrispondenza con questa signora che aveva sette anni più di lui. Queste lettere ci offrono modo di gettare uno sguardo completo fino oltre la prima metà del suo viaggio in Italia nell'intimo della sua natura, nei suoi più reconditi sentimenti e pensieri. Ciò che egli aveva fino allora sentito per amanti, amiche e per la sorella, diventò il retaggio di Lida, l'unica a cui volle appartenere col cuore e col pensiero. Già nell'ottobre del 1776 il drama in un atto " *Die Geschwister* „ (Il fratello e la sorella), che è ancora oggi un prezioso tesoro del teatro tedesco, doveva convincere la diletta che l'amicizia sororale non poteva offrire all'uomo nessun compenso delle gioie d'amore. Numerose lettere e brevi saluti, dei *Lieder* ispirati da una tenera disposizione d'animo (" Alla Luna „, " *Warum gabst du uns die tiefen Blicke* „, "*Sag'ich's euch, geliebte Bäume* „), offrirono inesauribilmente una molteplice espressione all'intima simpatia che rimase inalterata per un decennio. Anche nei distici ("*Antiker Form sich nähernd* „) che furono composti quali iscrizioni per lapidi commemorative nei parchi di Tiefurt e Weimar risuona la nota accorata del profondo amore. Per la Stein, Herder e Knebel, quale il suo unico pubblico, cominciò Goethe nel 1784 la composizione di un poema religioso a grandi linee " *Die Geheimnisse* „ (I misteri).

Fig. 51. — Charlotte von Stein. Dal suo autoritratto (1790), in possesso del barone von Stein auf Kochberg in Grosskochberg.

Solo l'introduzione, che fu poi messa a capo quale " dedica „ delle opere complete di Goethe, ed il primo canto (in stanze) furono condotti a termine. Come il poema giovanile dell' " Ebreo errante „ doveva rappresentare le varie confessioni cristiane, così si trovano riuniti nel chiostro misterioso dodici rappresentanti delle varie religioni del mondo. Dalla loro vita si raccoglie che ogni religione si accosta appunto nella sua fioritura più compiuta e nel suo frutto all'umano universale. Noi possiamo imparare a conoscere quale rappresentante della più alta e più evoluta umanità il vecchio Humanus, per il quale Goethe ebbe il pensiero fisso a Herder. A suo successore nella guida dei cavalieri spirituali gli è destinato frate Markus, l'umile e modesto pellegrino capitato per caso a quel monastero, non altrimenti che la custodia della cavalleria del Graal era stata assegnata per provvidenza divina al folle Parzival giovanilmente puro.

La parola " *Selbstüberwindung* „ (signoria di se stesso), difficilmente compresa nella tempesta interiore e nella lotta esterna, secondo la quale si comportano sotto la direzione di Humanus i dodici scelti cavalieri-monaci, fu pronunciata da Goethe in quegli anni della sua propria auto-educazione non solo nei simboli

cristiani del suo poema religioso. Anche la sacerdotessa greca Ifigenia ce n'è testimone. Il poeta della rinascenza italiana, il Tasso, si rovina per la sua mancanza di dominio sovra sè medesimo.

Goethe riconobbe apertamente nei versi di " Ilmenau " e nel ringraziamento della " dedica " alla dea della verità, dalla cui mano egli con anima tranquilla raccoglie il velo della poesia, come dagli errori dei giorni della sua inquieta giovinezza si fosse innalzato ad una concezione più pura e più alta dell'uomo, del suo destino e del suo còmpito. " *Wonne der Wehmut* " e le due strofe del " *Wandrers Nachtlied* " (Canto notturno del pellegrino) prorompono quali soavi voci della natura da un'anima d'uomo profondamente commossa ed anelante alla pace. Nello intimo del poeta e dell'uomo doveva avvenire una possente mutazione, prima che potesse far seguire al " Götz " ed alla " Stella " opere del genere di " Proserpina ", " Elpenor " e " Iphigenie ".

Solo dopo averne ritoccata per una quarta volta la forma diede Goethe nel 1787 in Roma la forma definitiva al suo drama " *Iphigenie auf Tauris* " (Ifigenia in Tauride) in pentapodie giambiche senza rima (versi sciolti). Tuttavia già il 6 aprile 1779, quindi solo pochi giorni dopo la prima rappresentazione in Parigi della " Ifigenia in Tauride " di Gluck (18 marzo), fu rappresentata la " Ifigenia " in prosa, a cui nell'anno successivo sussegui un rifacimento in ritmi liberi, sul teatro dei dilettanti di Weimar. La parte della vergine sacerdotessa regale fu sostenuta da *Corona Schröter*, della quale Goethe vantava nei versi vivacemente pittoreschi per la morte del macchinista del teatro, Mieding, che la natura avesse in lei creato l'arte. Il principe Costantino recitò quella di Pilade, Knebel quella di Thoas. Goethe stesso fece l'Oreste e simile ad un Apollo vittorioso, come ce lo rappresenta il busto di Trippel (cfr. la tavola a p. 282), apparve nell'antico abbigliamento agli spettatori plaudenti.

La figurazione dei semplici casi, puramente intimi nella " Ifigenia " e nel " Tasso ", portava naturalmente con sè l'unità del luogo e del tempo, come il " Götz " e l' " Egmont " avevano richiesto il mutamento dell'uno e il prolungamento dell'altro. Il poeta si muove dentro quei limiti angusti non meno libero che nella mancanza shakespeariana di ogni legame del " Götz ". Nel tempo della collaborazione con Schiller, quando si trattò di portare la " Ifigenia " sovra un teatro pubblico, Goethe trovò il suo drama assai poco greco e " diabolicamente umano ". Il suo poema esprime bene la serena grandezza che Winckelmann assegnò per carattere alla bellezza greca. Ma la favola ellenica ricevette completamente il suggello del secolo umanitario. Goethe scelse questo argomento non già per conferire di primo acchito credito al suo drama con una famosa leggenda antica, ma perchè caratteri ed azione gli parvero adatti ad esprimere la sua propria agitata vita interiore. Se Goethe poi molto più tardi dedicò ad un attore che rappresentava l'Oreste, per illustrazione della sua parte e di tutto il drama, i versi " *Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit* " (La pura umanità espia tutti i delitti umani), vediamo di qui chiaramente come si raccostino strettamente le radici della " Ifigenia " dramatica del 1779 e degli epici " *Geheimnisse* " del 1784.

L'acquisto della statua di Artemide, mediante la quale si compie nel drama di Euripide la espiazione di Oreste, non poteva determinare l'azione per il poeta moderno. La guarigione di Oreste deve avvenire come un fatto spirituale interiore e nello stesso tempo dramaticamente credibile. Goethe la dice il pernio del drama.

L'espiazione può seguire unicamente per mezzo di un'intima catarsi. La salda volontà, colla quale Oreste desidera il ritorno in patria solo all'amico e con lui alla sacerdotessa greca, mentre egli si vota alla morte, il crescere della pazzia, che trae il vaneggiante oltre la riva del Lete nella nebbia eterna del mondo delle ombre, conchiudono la sua antica vita piena di rimorsi. Come un neonato egli ritorna dalle pene di morte che ha sofferto e dalla visione dell'Ade alle gioie della vita ed alle grandi imprese. Tutto ciò si deve compiere nell'intimo della sua anima. Ma la purezza di Ifigenia esercita la sua influenza mitigatrice e liberatrice sovra l'infermo dello spirito e del corpo. La pubblica confessione della sua colpa, che solo la sua grande anima può estorcergli, è nel medesimo tempo il punto culminante della sua pena ed il principio della sua guarigione. La confessione del peccato e la verità, a cui egli si sente spinto dinanzi alla pura apparizione della vergine sacerdotessa, lo liberano dal fallace turbamento. E di nuovo è la potenza della verità, che più valida di tutte le prudenti astuzie di Pilade, simile ad Ulisse, ci apporta lo scioglimento finale. In Euripide il barbaro re degli Sciti cede al comando di Pallade Atena che gli viene incontro. In Hans Sachs (1555) ed in Lagrange (1699) Oreste uccide Thoas, mentre Racine cominciò bensì una Ifigenia taurica quale contrapposto alla sua " Ifigenia in Aulide ", ma non la condusse a termine per la difficoltà dello scioglimento.

In Ifigenia non vi è una determinata persona, ma vi è incarnato lo spirito che animava in quegli anni la vita intima di Goethe, e che nel tempo della composizione di quel drama gli suggeriva nel suo diario la preghiera: " Possa l'idea del puro, che si estende al cibo ch'io prendo in bocca, diventare in me sempre più chiara ".

Mentre Goethe, per finire in Roma la Ifigenia non aveva bisogno che di copiare tranquillamente il drama " riga per riga, periodo per periodo " mettendolo in versi regolari, dovette distruggere in Italia il manoscritto weimarico dei due primi atti del Tasso, che era parimenti in prosa ma che non ci fu conservato. Dopochè egli nella patria del cantore della " Gerusalemme liberata " aveva acquistato migliori informazioni sulla vita del Tasso, non si sentì più soddisfatto nè dalle persone, nè dal disegno, nè dal tono del lavoro precedente. Il drama già cominciato nel luglio 1780 fu poi solo compiuto dopo il suo ritorno dall'Italia.

Per quanti mutamenti siano stati introdotti in Italia nell'abbozzo originale, i casi proprii del primo decennio vissuto in Weimar gli diedero lo spunto all'opera. Goethe si era già affezionato al tema del Tasso durante la sua adolescenza in Francoforte ne' suoi primi tentativi dramatici. Quando poi egli stesso si trovò avviluppato come poeta e uomo di stato nella vita di corte e d'amore " che in Weimar era come in Ferrara ", sorse allora per lui dal confondersi della propria vita con quella del Tasso la imagine del suo eroe dramatico, a cui " contrappose Antonio in prosaico contrasto ". Sebbene possa restar dubbio nei particolari quali tratti Alfonso d'Este e le due Eleonore possano aver comuni con Karl August, la duchessa Luisa e la Stein ed Antonio Montecatino col barone von Fritsch, ciò ch'egli attinse dalla vita si fonde armonicamente colla figura storica del tardo rinascimento italiano. Goethe trovò assai giusto che un critico francese (Jean-Jacques Ampère) chiamasse il " Tasso " un " Werther " rinforzato. In ambedue si trova da principio un tratto morboso. La vita della fantasia come quella del sentimento in Werther è così fortemente sviluppata nel Tasso, che lo deve condurre ad un tragico contrasto colla meschina realtà della vita. Tragico, sebbene Goethe abbia intitolato la sua opera un drama. Antonio, che deve essere niente meno che un briccone di tre cotte ed un intrigante, è un

uomo di mondo e possiede quella " povera arte di comportarsi ingegnosamente „ che Goethe ammirava nelle sue lettere alla Stein e che avrebbe voluto acquistare per sè stesso. Goethe non è del tutto Tasso come non è Werther, poichè solo in quanto riuscì a superare tutte queste figure ed a sconfinare dalla cerchia dei loro sentimenti potè dar loro una vita originale. Ma attraversò dei tempi o almeno degli istanti in cui riuscì a sentire in sè medesimo tutti questi uomini, il loro modo di pensare e di agire, per poterli incarnare con verità di vita in tipi della sua poesia. Antonio, da uomo d'onore, porge da ultimo la mano soccorrevole al Tasso impazzito. Ma è solo una — nel drama l'ultima — delle molte illusioni della vivace fantasia del Tasso allorchè per un momento crede di poter sfuggire per mezzo di Antonio al naufragio. Egli non naufraga presso gli scogli della prudenza mondana di Antonio: ma viene rovinato dalla sua intima natura, la cui finissima sensibilità non può sopportare le durezze della vita.

Del pari che la pratica cogli uomini perfetti delle classi superiori forma il presupposto del " Tasso „ in cui Goethe ci creò il poema più insigne per valor di cultura della intiera letteratura tedesca, così Goethe si acquistò pure durante il primo decennio di Weimar quella svariata conoscenza di uomini di cui abbisognava per la composizione del suo romanzo. Già in sul principio dell'anno 1777 comincia a lavorare intorno alla " Missione teatrale di Wilhelm Meister „ più tardi completamente rifatta nei " *Lehrjahre Wilhelm Meisters* „ (Gli anni di noviziato di Guglielmo Meister). La messa in scena dello Amleto, di cui i "*Lehrjahre*„ ci dànno informazioni così dettagliate, appartiene appunto a quel tempo in cui Schröder in Amburgo acquistava di fatto per la prima volta alle scene tedesche attraverso rifacimenti le opere di Shakespeare. Il teatro ducale dei dilettanti non era certamente adatto per un progetto così grandioso; tuttavia il poeta potè procacciarsi qui quella esperienza che l'avrebbe dovuto abilitare in un periodo più tardo della sua vita alla direzione del teatro di corte.

Da piccoli principii e da tenui occasioni si svolse pure quell'attività a cui Goethe consacrò le cure più assidue e lo studio più profondo: le sue indagini sulla natura.

Si usò per lungo tempo trascurare i lavori sulle scienze naturali di Goethe come se si trattasse di uno sterile dilettantismo d'artista. Le sue due grandi scoperte nel campo della osteologia e della botanica furono rinnegate con umiliante indifferenza per un decennio dagli specialisti. Con quale penetrazione siasi Goethe accinto allo studio della natura e come egli in corrispondenza dei moderni indirizzi delle scienze naturali siasi servito dell'esperimento ci fu completamente provato dopo che si conobbero i suoi scritti postumi e le sue collezioni. Tutte le sue ricerche particolari sulle pietre e sulla formazione delle montagne, sugli insetti e sulle piante, sulla struttura degli animali e degli uomini, sulla luce e sui colori, sulla metereologia e sulla formazione delle nubi sono intimamente collegate con tutta la sua concezione del mondo e ci fanno sovratutto conoscere il grandioso indirizzo del suo spirito scientifico.

Goethe si trovava per sua confessione in una discreta ignoranza di tutte le questioni concernenti le scienze naturali quando venne a Weimar. Da una parte l'impianto di un parco sulla Ilm e di un orto botanico per scopi medici e dall'altra la riapertura della miniera di Ilmenau, che deluse in seguito tutte

le speranze, lo costrinsero anzitutto per ragione di ufficio ad occuparsi di botanica e di mineralogia. Alla osteologia era già stato guidato dalla "fisionomica" di Lavater e dall'interesse di Merck per gli studi anatomici. Le sue relazioni coi professori di Iena gli diedero nuovo stimolo, sicchè mise subito a profitto il sapere di fresco acquistato, per imparare insegnando, in lezioni di anatomia alla scuola di disegno di Weimar. Già nel 1783 aveva ultimato il suo saggio di anatomia comparata, in cui si dimostrava "che l'osso intermascellare è comune all'uomo cogli altri animali".

La scoperta casuale d'un cranio spaccato di pecora sul lido di Venezia confermò un'altra volta a Goethe nel 1790 la verità già prima intraveduta che tutte le ossa del cranio derivino da una evoluzione delle ossa della colonna vertebrale. La sua scoperta dell'osso mediano che conserva ancora ai nostri giorni una particolare importanza per la teoria darviniana colla sua prova della continuità della struttura dei diversi animali, inferiori e superiori, fino all'uomo, fu da principio degnata appena di una confutazione dagli anatomisti, e fra questi da Sömmering. Solo a poco a poco "il saggio geniale" trovò il suo riconoscimento. Solo nel 1820 Goethe, spaventato dal superbo disdegno degli specialisti, mise finalmente alle stampe il lavoro giovanile.

Per lo studio dei vegetali Goethe attinse in primo luogo consiglio dal legislatore della botanica sistematica, lo svedese Carlo Linneo ("*Philosophia botanica*", 1751). Dopo Shakespeare e Spinoza è stato, a confessione stessa di Goethe, Linneo quegli dal quale si esercitò sovra lui un maggior influsso. E appunto per il contrasto in cui si trovavano il geniale ed acuto spirito di analisi di Linneo e l'intimo bisogno che aveva Goethe di ridurre ad unità le svariatissime forme del mondo vegetale, il famoso ordinatore e sistematico della botanica esercitò un influsso decisivo sopra il corso degli studi naturalistici di Goethe.

Solo nel contemplare il ricco mondo vegetale della Sicilia si rivelò completamente a Goethe il segreto della generazione e della organizzazione dei vegetali. Nel 1790 si azzardò per la prima volta di pubblicare uno studio di storia naturale, il "Saggio per chiarire le metamorfosi delle piante", a cui seguì di nuovo solo otto anni più tardi la poesia scritta per ammaestramento di Christiane Vulpius: "La metamorfosi delle piante".

Per quanto varia di forme ci appaia la pianta nello stelo, nella foglia, nel fiore e nel frutto, altrettanto unita e semplice è la sua forma fondamentale: i cotiledoni primitivi attaccati allo stelo per mezzo del primo nodo vitale. Se si riconoscono in essi il loro organo dei diversi gradi di sviluppo, "le molteplici manifestazioni speciali del magnifico giardino del mondo" si possono ricondurre ad un semplice principio universale, ad un tipo, che Goethe designa col nome di "*Urpflanze*" (pianta originaria). Egli approdò all'importante scoperta non per la ispirazione di un'ora fortunata, ma mercè una lunga e costante indagine e mercè la sua idea fondamentale di voler riconoscere non le singole parti ma l'intima natura delle cose. L'illustre botanico Ferdinand Cohn disse che l'invenzione di Goethe, derivante da uno spirito veramente scientifico, avrebbe avuto una incalcolabile efficacia. Ma subito dopo che Göschen, l'editore dei suoi scritti, si era rifiutato di stampare il libricciuolo, gli specialisti non si curarono ancora per lunghi anni dell'utilissima ricerca del poeta. Ma questi raccoglieva con diligente esperienza i documenti per rendere vieppiù fruttuosa la sua dottrina. In seguito de' suoi studi intorno alla morfologia, i principii confer-

mati per le piante dovevano trovare possibilmente applicazione in tutto il regno animale ed anzitutto nella metamorfosi degli insetti, dei vermi e dei mammiferi.

Goethe considera la natura come un sol tutto in tutte le sue manifestazioni. Egli passa estate ed inverno fuori delle mura cittadine nel suo villino, di cui piantava egli stesso il giardino, vivendo in mezzo alla natura come al fianco di un amico, ed accostandosi a lei con un senso di religiosa ammirazione.

Allorchè dopo la sua terza gita nell' Harz si mise a scrivere in sul principio del 1784 la dissertazione " Sul granito „, mostrò in allora come il poeta si fosse condotto dalla " osservazione e descrizione del cuore umano, della più recente, più varia, più agitata e più mutevole parte della creazione alla osservazione del più antico, del più profondo, del più saldo prodotto della natura „. Ai dolori che gli procurarono le vicende e le rapide agitazioni della vita umana, egli cerca rimedio nella " sublime quiete che ci concede la solitaria, tranquilla vicinanza della grande natura che ci parla colla sua voce sommessa „.

Da questa disposizione d'animo proruppe forse a un dipresso nel tempo in cui compose la dissertazione sul granito, l'invocazione di Faust alla natura nella scena " *Wald und Höhle* „ (Foresta e spelonca). Il sentirsi un sol tutto coi fratelli delle selve, dell'aria e dell'acqua, con tutti gli esseri viventi ed inanimati dell'universo, come Goethe ricavava dallo studio del " santo Spinoza „, si compenetrava della conoscenza scientifica della natura. Sempre più profondamente si riattaccava nello stesso tempo ad Herder, credendo di ritrovare nelle " Idee sulla filosofia della storia della umanità „ di questo scrittore le sue opinioni sulla natura e ne' suoi dialoghi su " Dio „ (1787) la sua concezione spinoziana.

Decisivo per lo sviluppo dell'uomo, infinitamente fecondo di intime speranze e fruttuoso di poesia, di indagini, di attività politica fu così per Goethe codesto " primo decennio di Weimar „. Nei fondamenti che qui si fece mette le radici tutta la sua vita posteriore. Il viaggio in Italia segna una interruzione dell'operosità ufficiale di Goethe. Per la sua evoluzione morale segna solo un continuo sebbene più rapido progredire per la via già battuta da anni. Ciò che Goethe scrisse nei paesi meridionali, al suo ritorno da Napoli, delle sue esperienze botaniche, si può dire di tutto il suo viaggio in Italia: egli non aveva da scoprire niente di nuovo per la sua coltura, ma da osservare a suo modo lo scoperto. Al contemplare i grandi resti della antichità non gli pareva di vedere bensì di rivedere le cose.

Poichè gli affari di ufficio toglievano a Goethe il tempo e la voglia per attendere alle opere incominciate, ben si lamentava egli della necessità di far cuocere i suoi grani per un vile pane di munizione e di dovere derivare tutta l'acqua delle sorgenti poetiche per mettere in movimento i mulini degli affari. Ricordando questo gravame dell'ufficio confessava che solo in Italia egli aveva ritrovato in se stesso l'artista. La intenzione di coltivare con maggior cura la poesia trascurata consuonava senza dubbio col desiderio di un viaggio per l'Italia. La decisione di raccogliere pure per la prima volta i suoi lavori dispersi, che fu realizzata colla edizione in otto volumi dei " *Goethes Schriften* „ per cura di Göschen in Lipsia (1787-90), sorse indipendentemente dal progetto del viaggio.

Dalle lettere (alla Stein, al duca, ad Herder) e dai diarii compilò Goethe nel 1816 e nel 1829 la descrizione del suo “ Viaggio in Italia ”. Il libro che Goethe stesso nella prima edizione ha definito una continuazione della sua autobiografia cominciata in “ Poesia e verità ” non si deve considerare quale una descrizione oggettiva della Italia, ma quale una confessione delle impressioni personali avute in Italia e della coltura acquistatavi. Ancora più direttamente che il “ Viaggio in Italia ” il “ *Tagebuch* ” (diario) della sua vita, conservatoci almeno per i primi sei mesi, ci fa assistere al suo “ continuo colloquio colle cose ”.

Il 3 settembre 1786 Goethe abbandonava Karlsbad; il 29 ottobre entrava in Roma attraverso Porta del Popolo. Nessuno all'infuori del duca aveva di ciò saputo che il presidente della Camera delle finanze seguisse l'antico impulso nostalgico verso il paese “ dove il mirto cresce placido ed alto l'alloro ”. Nel febbraio 1787 Goethe si recò a Napoli. Dal 29 marzo fino al 16 maggio durò il viaggio in Sicilia, dal 6 giugno 1787 fino al 2 aprile 1788 la seconda dimora in Roma. Nell'andata che aveva intrapreso per Monaco e per il Brennero, il desiderio appassionato di toccare il suolo di Roma gli aveva concesso solo una breve fermata sul lago di Garda, in Verona, Vicenza, Venezia, Bologna. Nel ritorno si condusse da Firenze e Milano attraverso lo Spluga sul lago di Costanza, e di qui per Augusta e Norimberga nella seconda patria turingia.

In Roma Goethe approntò i primi cinque volumi dei suoi “ *Schriften* ”. Al pari della “ Ifigenia ” furono compiuti anche i “ *Singspiele* ” dell'epoca di Francoforte, a cui si accompagnò come nuovo “ *Scherz, List und Rache* ”, rifatto in versi, “ Tasso ” e “ Faust ” incominciato ed “ Egmont ”. I progetti di due nuovi drami, di una “ *Iphigenie auf Delphos* ” e di una omerica “ *Nausikaa* ” non andarono al di là del primo abbozzo. Delle “ *Elegie romane* ” che di solito si riferiscono alla sua relazione con Christiane Vulpius, annodata solo dopo il suo ritorno in Weimar, qualcuna deve essere già stata composta in Italia.

In Roma, l'alta scuola per tutto il mondo, sentì Goethe il desiderio di non più scrivere cosa che non riuscisse a destare l'interesse di uomini, che hanno menato una vita grande ed agitata. Ma dall' “ Egmont ”, già cominciato nel 1775, per cui egli conservò la prosa, poteva dopo una pausa così lunga farsi solo “ un tutto vistoso ”.

L'acuta recensione di Schiller parve a Goethe che analizzasse assai bene la parte morale del drama. E lasciando rappresentare in Weimar solo il rifacimento dell' “ Egmont ” fatto da Schiller, riconobbe anche la giustificazione del biasimo dramatico. Ma come libera poesia egli potè ben difendere dai biasimi di Schiller l'opera che potè infiammare Beethoven a scrivere la sua eroica musica per l' “ Egmont ” (1818). La lieta vigorìa dell'eroe caro al popolo che a malincuore e tuttavia virilmente si distacca dalle dolci consuetudini della vita, ha in sè qualcosa del giovane Goethe del tempo di Francoforte. Ma nelle figure come quelle del cauto Orange, Machiavelli, Alba, il rappresentante senza scrupoli della volontà regale, della prudente reggente si svela una superiorità, una esperienza del mondo e degli uomini, che Goethe si era acquistata solo nella corte e negli uffici politici di Weimar. La scena del popolo coi suoi rappresentanti, del carattere patrio dei Fiamminghi acutamente schizzati, mostrano in confronto delle scene affini del “ Götz ” un'arte progredita e matura, senza scapito nè della vita nè del colore.

Se non fosse stato della necessità di ultimare i suoi "*Schriften*", Goethe avrebbe in Roma completamente sacrificato la poesia allo zelo dominante per le arti figurative. Nel circolo dei pittori, in cui egli si trovava assai bene, il solo *Karl Philipp Moritz* (1756-93) gli ricordava la patria letteratura. Il "Saggio di una prosodia tedesca" di Moritz gli venne a taglio per la versificazione della "Ifigenia". E Moritz dalla sua parte penetrò così completamente la dottrina di Goethe, che il suo scritto "Sopra l'imitazione figurata del bello" (1788) parve a Goethe un'eco dei loro colloquii di Roma.

Il romanzo psicologico di Moritz "Anton Reiser" (1785) è un vero prodotto del periodo dello "*Sturm und Drang*". Moritz vuole mettere in evidenza nella sua autobiografia "il senso dell'umanità oppressa dalla vita borghese". Egli racconta come dapprima abbia sofferto in Brunsovico quale apprendista cappellaio e fra quali privazioni egli frequentasse il ginnasio di Hannover e che cosa significassero le opere di Shakespeare e di Goethe per il bizzarro giovane solitario. Esse lo trasportavano in un mondo fantastico e lo determinarono ad andare sulle scene a qualunque costo. Il suo compagno di scuola Iffland seguì sul serio questa decisione: Moritz, al contrario, diventò direttore del "Chiostro grigio" di Berlino, e, dopo il suo ritorno dall'Italia, professore all'Accademia di belle arti. La sua "*Götterlehre*" (1791) si conservò per lungo tempo come libro di lettura.

Goethe si tenne lontano in Roma dal pittore Müller e neppure si compiacque nella serietà del suo pensiero di un altro compagno della "*Geniezeit*": Johann Jakob Wilhelm Heinse (v. la tavola a p. 308 di sopra a sinistra). Solo nel 1783, dopo una dimora di tre anni, Heinse aveva di nuovo lasciato "la gioia divina" d'Italia, e, quale frutto della sua gita a Roma, pubblicava nel 1787 la sua storia italiana "*Ardinghello e le isole beate*".

Il giovane Turingio (nato nel 1749) aveva destato da studente in Erfurt per il suo talento poetico l'attenzione di Wieland, che raccomandò il giovane bisognoso a Gleim, sempre liberale. Da Halberstadt si recò Heinse quale autore del "Laïdion", ammirato anche da Goethe, a Düsseldorf per dirigervi l'"Iris" per Jacobi. Dopo il buon esito delle sue traduzioni in prosa dell'Ariosto e del Tasso e dello Ardinghello, diventò bibliotecario del principe elettore di Magonza e visse i suoi ultimi anni (morì nel 1803) in una tranquilla solitudine ad Aschaffenburg.

Solo la "giovane Germania" rinnovò il ricordo del precoce campione della "emancipazione della carne", del poeta dei due romanzi "Ardinghello" e "*Hildegard von Hohenthal*" (1795), per cui anche i rappresentanti del recente movimento letterario in sul finire del secolo XIX manifestarono di nuovo una singolare predilezione. Heinse è il discepolo di Wieland, ma un discepolo che si entusiasma per le geniali e forti nature dello "Sturm und Drang", non per la saggia dottrina della moderazione di Agatone, e che si compiace pure della più libera vita sensuale del mezzogiorno.

Come Wieland espose ne' suoi romanzi la filosofia della "Aufklärung" ed insegnò la saggezza ai principi, così Heinse si è occupato nell'"Ardinghello" di pittura e nella "Hildegard" di musica. E di ambedue egli si mostra un eccellente conoscitore. L'"Ardinghello" di Heinse è un eroe segnalato a mo' del Simsone Grisaldo di Klinger

per una superiore forza fisica e spirituale, parimenti vittorioso nella pugna e nell'amore. I Greci, presso i quali l'uomo appare come deve essere con tutte le sue magnificenze e con tutte le sue brutture naturali, sono il suo modello. Nell'antichità " sprizzarono e corsero i più limpidi ruscelli della vita ". Non i libri e quel che si impara, ma la natura e l'esperienza produssero veri uomini. Il bravo pittore Ardinghello fonda nelle isole greche colle amate e cogli amici, animati dagli stessi intendimenti, il nuovo regno della libertà, della bellezza e della libera e gioconda voluttà.

L' " Ardinghello " di Heinse è un'opera, in cui si contemperano mirabilmente una vigorosa passione sensuale ad intenti artistici. L'aspirazione della " *Geniezeit* " alla naturalezza si è qui trasmutata in una tendenza alla licenza, anzi alla audacia del più basso naturalismo. Ed appunto perchè Goethe vi aveva trovato qualcosa di affine in parecchie sentenze alle sue opinioni sull'arte, si sdegnò dell'intrapresa di Heinse " di nobilitare e d'appoggiare colle arti figurative la sensualità e le astruserie del pensiero ".

Anche Goethe imparò per la prima volta a comprendere pienamente le bellezze della figura umana che egli pregiava quale il modello più alto per l'artefice. Ma in un seriissimo lavoro cercò egli, il poeta e naturalista, di comprendere ora per mezzo dell'arte figurativa nelle opere dell'antichità la magnificazione della natura umana. Goethe coltivò sempre l'esercizio dell'arte del disegno. In Roma fece ancora una volta la prova se la natura non lo avesse destinato a diventare un artefice. Non era ancora sorta in Roma la grande età dell'arte tedesca. Ma il circolo dei bravi pittori in mezzo a cui egli viveva, gli diede vivo stimolo. Come dopo lui Herder, così si sentì anche Goethe anzitutto attirato verso la pittrice *Angelika Kauffmann*, la tenera anima verginale, che accolse la sua " Ifigenia " con incredibile fervore. Il grandissimo accordo in tutti i principii del giudizio estetico lo affezionò al pittore svizzero *Heinrich Meyer* (1759-1832). Le lettere di Meyer gli conservarono anche dopo ch'egli aveva abbandonato l'Italia l'unica " seria eco delle sue schiette gioie italiane ". Egli chiamò a sè l'amico in Weimar nel 1792 quale precettore alla scuola di disegno, e fino all'ultimo respiro rimasero ambedue legati di un saldo vincolo nella vita e nelle convinzioni.

Ma il vero mentore di Goethe in Roma fu " il buono ed intelligente *Winckelmann* ". Goethe ricorreva sempre alla di lui storia dell'arte nell'antichità. Come tutti i tedeschi che si recano oggi a Roma dovrebbero ricordare Goethe ed il suo viaggio in Italia, così Goethe stesso ebbe vivo in Roma il ricordo di Winckelmann. Già per mezzo di Oeser era stato iniziato alla dottrina di Winckelmann. Nella sua soffitta della casa paterna egli aveva amorosamente raccolto una piccola collezione di gessi antichi, mentre il padre aveva appeso nella galleria le viste dei paesaggi italiani, quale ricordo del suo proprio viaggio. Tuttavia solo adesso sovra il classico suolo risorgevano per lui dalle tombe gli spiriti dell'arte e della storia antica in numero cento volte maggiore mostrandogli la loro vera figura. Come dovettero stargli chiare dinanzi agli occhi le linee fondamentali della storia antica perchè egli nei sei distici della quindicesima elegia romana potesse presentare alla imaginazione del lettore tutta l'evoluzione della Roma pagana e cristiana! E come si scorge la natura della poesia occasionale di Goethe quando, dopo il malizioso caso d'amore, fuori della povera osteria lo sguardo e

lo spirito del poeta si innalzano alla lode dell'eterna Roma, la cui vista da secoli riserva un così divino piacere al dio del sole che fiammeggiando saluta tutte le cupole, le colonne e gli obelischi:

> . . . . . . quest'umide maremme
> Coperte un tempo di cannucce e queste
> Pendici dalla fosca ombra attristate
> D'alberi e cespi. Qui sorgeano un tempo
> Poche misere case, ed animarsi,
> Formicolar d'un popolo di ladri
> Avventurosi le vedesti in breve.
> Trascinâro, assembrâr su questa landa
> Ogni cosa costor, come se fosse
> Tutto il restante della terra indegno
> D'un guardo tuo. Qui pria levarsi un mondo
> Mirasti e un mondo ruinar; ma presto
> Nascerne da que' ruderi un novello
> Più vasto quasi [1]).

Questa quindicesima delle " elegie romane " basterebbe da sola a confutare l'accusa ripetuta spesso da Niebuhr in poi che Goethe avesse mostrato in Italia difetto di senso storico. Ma senza dubbio egli fu attratto all'antico non dall'interesse per un determinato punto della storia, ma per il puro elemento umano che vide perfettamente incarnato in essa. Se il presente " esigeva solo la necessità ed il rigido bisogno " ed egli voleva essere pronto ad assoggettarsi dopo il ritorno di nuovo ad essi, così egli volle anzitutto guadagnarsi " l'umanità " attraverso lo studio dell'antico. Il poeta della " Ifigenia ", che si poteva vantare di avere consacrato la sua vita al vero, trovò in Roma che la grandezza è solo il punto più alto e più puro del vero.

Ed in questo senso il viaggio in Italia ci pare il coronamento de' suoi lunghi sforzi per la propria coltura, il punto culminante di una progressiva evoluzione non mai interrotta. Ma perchè Goethe stesso ciò chiaramente sentiva e riconosceva, il ritorno dall'Italia luminosa nell'orrida nebbia del Nord incolore gli riuscì così ineffabilmente greve. Ancora nel 1814 egli confessava: " Dacchè io passai Ponte Molle per tornarmene in patria non ho più avuto un giorno veramente felice ".

Il reduce si sentiva straniato dagli amici tedeschi e specialmente dall'amica Stein per l'addietro amata, che col suo cuor piccino e gretto non gli poteva perdonare il viaggio fatto in Italia a sua insaputa. Se anche nel circolo famigliare di Weimar si preferiva l'antica forma in prosa della " Ifigenia " alla sua nuova veste classica, come poteva mai Goethe sperare di trovare in Germania buon viso per la precisione e per la purezza di fresco acquistata dalle sue concezioni artistiche nel momento che l' " Ardinghello " di Heinse veniva esaltato come un vangelo artistico ed i drami giovanili di Schiller avevano diffuso sulla patria nella

---

[1]) Traduzione di ANDREA MAFFEI. Firenze, Le Monnier, 1875, pag. 293.

Friedrich von Schiller.

1. *In alto, a sinistra:* Ritratto di **Johann Friedrich August Tischbein** (1806). Da fotografia dell'originale (quadro in possesso del Sig. Schmidt in Kassel) edita dalla libreria artistica di Chr. Hoffmann in Kassel.

2. *In alto, a destra:* Ritratto di **Johann Friedrich Bolt** (1804). Dall'originale (disegno posseduto dal Dr. Joseph Entres di Obergünzburg in Svevia).

3. *Nel mezzo, a sinistra:* Ritratto di **Anton Graff** (cominciato nel 1786, finito solo nel 1791). Da fotografia dell'originale (quadro ad olio nel Museo Körner di Dresda) di Teich-Hanfstängl in Dresda.

4. *Nel mezzo, a destra:* Ritratto di **Ludovika Simanowitz** (1794). Dall'originale (quadro ad olio posseduto dalla Schillerverein di Marbach a. N.).

5. *Al di sotto, a sinistra:* Ritratto di **Dorothea Stock**, la cognata di Christian Gottfried Körner (1795). Da una incisione di Werner, nel Museo Körner di Dresda.

6. *Al di sotto, a destra:* Busto di **Johann Heinrich Dannecker** (modellato nel 1794). Dall'originale nella Biblioteca Granducale di Weimar.

Friedrich von Schiller.

1. *In alto, a sinistra:* Ritratto di **Johann Friedrich August Tischbein** (1805). Da fotografia dell'originale (quadro in possesso del Sig. Schmidt in Kassel) edita dalla libreria artistica di Chr. Hoffmann in Kassel.

2. *In alto, a destra:* Ritratto di **Johann Friedrich Bolt** (1804). Dall'originale (disegno posseduto dal Dr. Joseph Entres di Obergünzburg in Svevia).

3. *Nel mezzo, a sinistra:* Ritratto di **Anton Graff** (cominciato nel 1786, finito solo nel 1791). Da fotografia dell'originale (quadro ad olio nel Museo Körner di Dresda) di Teich-Hanfstängl in Dresda.

4. *Nel mezzo, a destra:* Ritratto di **Ludovika Simanowitz** (1794). Dall'originale (quadro ad olio posseduto dalla Schillerverein di Marbach a. N.).

5. *Al di sotto, a sinistra:* Ritratto di **Dorothea Stock**, la cognata di Christian Gottfried Körner (1795). Da una incisione di Werner, nel Museo Körner di Dresda.

6. *Al di sotto, a destra:* Busto di **Johann Heinrich Dannecker** (modellato nel 1794). Dall'originale nella Biblioteca Granducale di Weimar.

Federico Schiller
in diverse età della sua vita.

rapina di un'onda travolgente paradossi morali e dramatici, dai quali il pellegrino d'Italia si era sforzato di liberarsi?

Goethe era rientrato in Weimar il 18 giugno 1788: Schiller vi si era trovato il 21 luglio 1787. Ma quanto erano lungi in allora l'uno e l'altro dal pensare che appunto il poeta dei "Masnadieri" e del "Don Carlos" dovesse essere chiamato a dare a Goethe quella intelligente collaborazione, di cui nei primi anni dopo il suo ritorno dall'Italia così dolorosamente sentiva il bisogno!

Opposta in tutto all'educazione di Goethe fu quella di *Johann Christoph Friedrich Schiller*, nato il 10 novembre 1759, morto il 9 maggio 1805 (vedi la tavola annessa "Friedrich von Schiller"). Nella valle della sveva Rem si può rintracciare la genealogia della famiglia sino al secolo XIV: la professione di fornaio e di bottaio vi era ereditaria. Ma Johann Kaspar Schiller, il padre del poeta (nato nel 1723), era assillato da un desiderio di sapere che mal fu soddisfatto dall'apprendimento della chirurgia. Partecipò in qualità di ussaro e di chirurgo militare in un reggimento bavarese alla guerra di successione austriaca nei Paesi Bassi. E non avendo fatto fortuna dopo il ritorno coll'esercizio della chirurgia in Marbach, entrò nel 1753 al servizio militare del Württemberg, in cui il prode uomo arrivò fino al grado di maggiore. Egli combattè a Leuthen dalla parte austriaca e pure nella vita del campo conservò la sua religiosità. Nel 1775 egli venne nel ducale castello di diporto "*Solitüde*", dove assecondando la sua tendenza prediletta volle dirigere la coltivazione degli alberi, e vi spiegò un'attività che tornò di gran profitto per tutto il Württemberg.

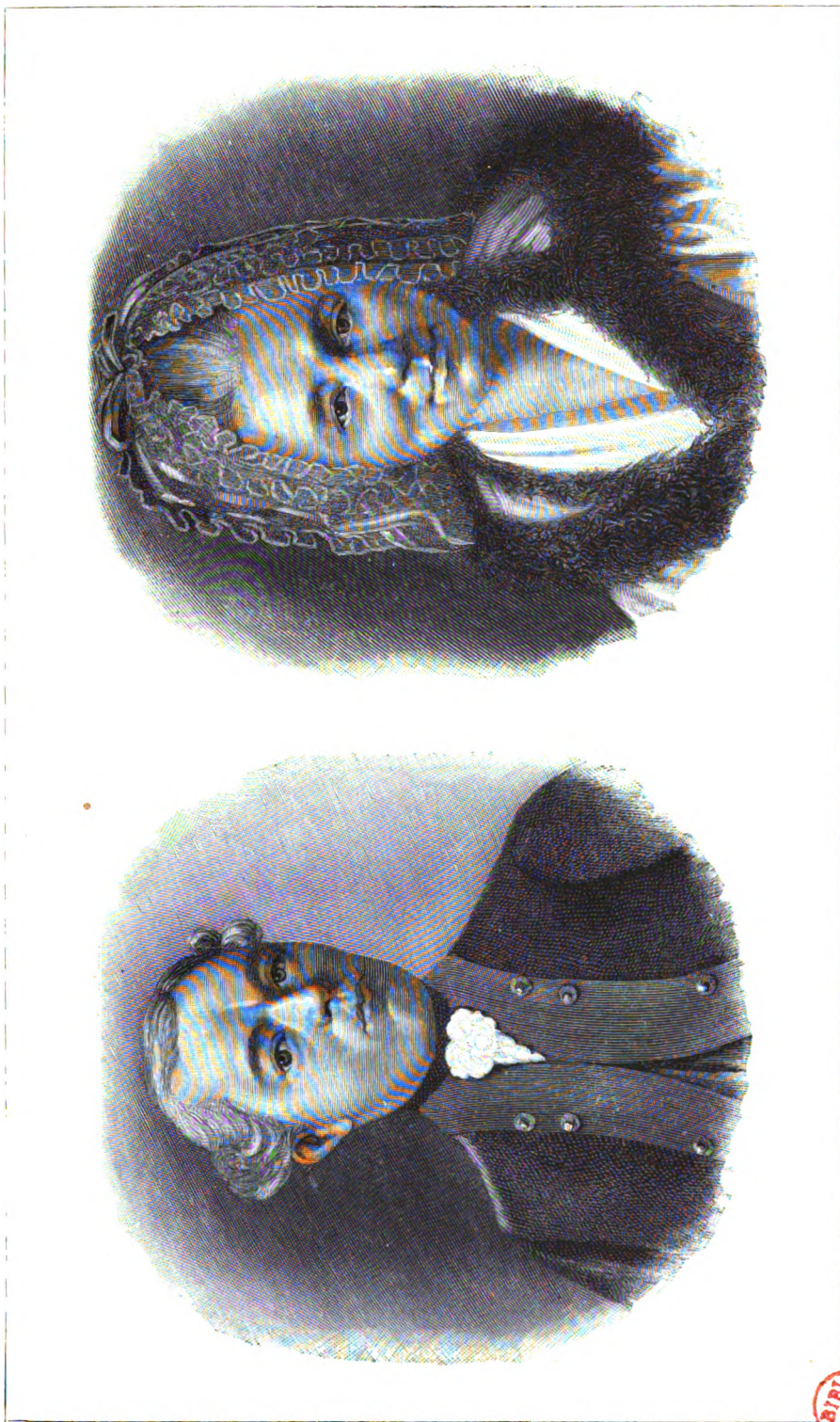
Noi impariamo a conoscere l'uomo ed il padre nella sua nativa bravura e nella sua schietta semplicità dalla descrizione che egli fece di sè stesso (*Curriculum vitae meae*) e dalle preghiere da lui composte. Alla nascita del suo unico figlio, che poco mancò avvenisse durante una visita della moglie al campo, il padre era lontano negli accampamenti; ma egli indirizzò a Dio la preghiera che volesse aggiungere al neonato di vigoria intellettuale "quanto io per difetto d'istruzione non potei conseguire". La madre Elisabeth Dorothea, una donna semplicissima ma non insensibile alla poesia, visse durante la campagna militare del marito presso suo padre, l'albergatore del leone, Kodweiss di Marbach (vedi la tavola a p. 334: "Genitori di Schiller"). Solo nel 1762 la famiglia potè di nuovo riunirsi in Ludwigsburg. Già in sulla fine del 1763 il capitano Schiller fu traslocato come ufficiale di leva a Schwäbisch-Gmünd, ma egli prese la sua dimora non già nella città stessa, ma nell'attigua Lorch. Dalla fine del 1766 fino al 1775 fu di nuovo di guarnigione a Ludwigsburg.

In Lorch, dove la chiesa del monastero rinserra le tombe degli antichi imperatori svevi e dai cui selvosi dintorni s'innalza l'Hohenstaufen, ricevette il fanciullo le sue prime impressioni naturali e storiche. Il progetto di un drama su Corradino, che fu poi sostituito dal "Don Karlos", può essergli stato ispirato dalle spiegazioni del padre dei resti storici delle vicinanze di Lorch. Al suo maestro di Lorch, al pastore Moser, innalzò Schiller un monumento d'onore nei "*Masnadieri*". I rigidi e pedanti maestri della scuola di latino di Ludwigsburg funestarono il ragazzo per il terribile "esame di Stato" che doveva vagliare ogni anno la gioventù del Württemberg per l'ammissione alla scuola del monastero,

in cui i futuri ministri della chiesa nazionale luterana venivano preparati per l'istituto di Tubinga. Hölderlin, Schelling, Hegel e Mörike vi percorsero quel regolare corso di istruzione, a cui aspirava anche il giovane Schiller. Ma i suoi desiderii e quelli de' suoi genitori dovettero piegarsi dinanzi alla volontà del duca che volle imperiosamente inframmettersi nella istruzione del figlio del capitano.

I württemberghesi si compiacevano di paragonare la loro costituzione provinciale colla libertà degli ordinamenti inglesi. Ma, nonostante tutta la tenacità nella difesa dei loro diritti confermati con documenti, non poterono impedire le usurpazioni dei loro principi prepotenti. La novella di Hauff "*Jud Süss*" ci fa vedere lo scompiglio di tutta la vita dello stato sotto il duca Karl Alexander, il principe convertitosi al cattolicismo, adombrato nel personaggio principale del "*Geisterseher*" di Schiller. Ancora peggio fu sotto suo figlio Karl Eugen, che assunse la reggenza nel 1744, di soli sedici anni. Nell' episodio di Kosinsky dei "*Räuber*", in "*Kabale und Liebe*" e nella novella "*Spiel des Schicksals*" Schiller ebbe dinanzi agli occhi le condizioni del Württemberg sotto lo scioperato governo dei favoriti e delle amanti di Karl Eugen. Coincidono ancora certamente colla giovinezza di Schiller le riforme promesse del duca nel 1778 in un suo editto letto da tutte le cancellerie ai suoi sudditi tormentati e dissanguati. Mercè l'influsso della sua amante e più tardi sua moglie Franziska von Hohenheim, l'esemplare di Lady Milford di Schiller, cessarono le stravaganze e le prepotenze peggiori. Ma Francesca sembra correa del barbaro incarceramento di Schubart. Tutto il mondo variopinto di questo Württemberg sotto il governo di un principe forte e geniale, ma traviato dalla bramosìa del godere e da un capriccio dispotico, ci viene descritto con verosimiglianza storica e con fascino poetico in una maniera assai pittoresca da uno dei migliori romanzi storici tedeschi, cioè dai "*Schillers Heimatjahre*" (1843) di Hermann Kurz.

Nel cuore del romanzo di Kurz si trova l'istituzione prediletta di Karl Eugen, da cui fu determinata la vita giovanile di Schiller: l'accademia militare. Dagli umili inizii di un orfanotrofio militare nel castello di Solitüde si svolse questo istituto, trasportato nel novembre del 1775 a Stuttgart, fino a che un anno dopo che Schiller n'era uscito ricevette persino diritti universitarii col titolo di "*Hohe Karlsschule*". Schiller appartenne all'Accademia militare dal gennaio 1773 fino al dicembre 1780. Egli vi era entrato in seguito al desiderio più volte espresso dal duca e che per suo padre il capitano equivaleva ad un ordine. Siccome la teologia non figurava tra le materie d'insegnamento dell'accademia, Schiller dovette subito decidersi per lo studio del diritto. Ma quando in sulla fine del 1775 fu istituita una facoltà di medicina, egli ed il suo amico Wilhelm von Hoven passarono allo studio della medicina, poichè "pareva ad essi che la scienza medica fosse molto più affine all'arte della poesia che non l'arido positivismo della giurisprudenza".

Non molto dopo la sua fuga, Schiller si espresse in un modo assai reciso sovra gli esperimenti pedagogici del suo educatore ducale, "sul capriccio ora dominante di far mercato delle creature di Dio, su questa famosa pazzia di tornire degli uomini e di voler imitare Deucalione, colla differenza però che ora si fanno pietre di uomini mentre l'antico fece uomini di pietre". Ma se il duca

I genitori di Schiller.

Da un quadro ad olio posseduto da Amalia Kiessling, nata Krieger, in Möckmühl.

fu pur guidato nella fondazione dell'accademia militare anche da intenzioni egoistiche e da un dispotico capriccio, il gran numero di bravi, anzi eminenti scienziati ed artisti, che in numero non minore a quello degli impiegati e degli ufficiali uscirono dal suo istituto, vuole tuttavia che si faccia un giudizio un poco più favorevole sopra i servigi resi dalla *Karlsschule*. L'impiego di insegnanti più giovani di maggior valore procedette di mano in mano con un rinnovarsi sistematico dei programmi scolastici. Sebbene gli studi speciali cominciassero molto presto, d'altra parte l'ordinamento generale dell'insegnamento mirava a fornire una coltura generale. Schiller si lamentò più tardi della sua manchevole conoscenza del greco. Tuttavia appunto per lui fu di grande importanza la preminenza che aveva sovra gli altri studi quello della filosofia. Specialmente colui che la insegnava, Jacob Friedrich Abel, era un maestro che sapeva stimolar l'energia e conciliarsi subito l'affetto dei suoi discepoli. Mercè le lezioni filosofiche di Abel, imparò Schiller a conoscere per la prima volta Shakespeare. Ma eziandio il boicottaggio sovente biasimato dalla più recente letteratura tedesca non può essere stato così serio se gli allievi del 1780 poterono rappresentare per il natalizio del duca il "Clavigo" di Goethe. Nelle poesie giovanili di Schiller si manifestano gli influssi degli studi di medicina per lo più in insulsaggini ciniche. Ma il suo studio non rimase senza un'influenza più profonda sulla sua filosofia posteriore. La sua dissertazione "Sovra l'intimo rapporto della natura animale dell'uomo con quella spirituale", che gli ottenne dopo il rigetto di un lavoro anteriore ("Filosofia della fisiologia") il sospirato congedo dalla scuola, contiene una concezione fondamentale, che esercita ancora la sua influenza nelle sue idee filosofiche posteriori sovra il rapporto dei sensi e dello spirito nella natura umana.

L'accademia militare offrì certamente al suo allievo, per quanto riguarda l'istruzione, qualcosa di meglio che Schiller non avesse trovato nella scuola del monastero di Württemberg. Ma se anche nei migliori istituti di educazione si può appena appena badare all'individualità dei singoli ragazzi, la costrizione soldatescamente pedante dell'accademia militare diretta da sotto-ufficiali mirava a spegnere ogni libertà personale. Goethe crebbe da fanciullo nel seno della famiglia: il provvido padre teneva conto del vario carattere dei figliuoli, vecchi amici vi prendevano interesse e cercavano di guidare le particolari attitudini del giovane Wolfgang. Ogni segno delle sue doti trovò incremento e cure. Egli poteva muoversi libero e rendersi ragione di tutti i casi della vita. Schiller fu rigidamente segregato dalla sua famiglia. Le porte dell'istituto, secondo l'arguto motto di Schiller, si aprivano "al bel sesso" solo "prima che le donne cominciassero a diventare interessanti o quando esse avevano cessato di esserlo". Egli poteva imparare a conoscere gli uomini e i destini umani solo dai libri. Gli allievi dovevano venerare il duca quale il loro dio. Dai loro genitori si pretendeva una dichiarazione per iscritto, colla quale si obbligassero a servire per tutta la vita la casa del principe. L'adulazione più sconfinata verso il padre ducale veniva richiesta dai giovani come qualcosa di naturale e l'amante del principe doveva essere celebrata da essi come "l'imagine ideale della virtù". I temi di discorso, imposti dal duca, si adattavano mirabilmente alle frasi ed agli sviluppi retorici.

Azione genera reazione. Lo scoppio vulcanico della rivoluzionaria poesia giovanile di Schiller fu appunto provocato dalla dura costrizione, sotto cui sofferse la sua gioventù. Già Goethe lo riconobbe caratterizzando i primi drami di Schiller quali: " produzioni di una geniale insofferenza giovanile per un grave giogo pedagogico ". Il bisogno di libertà così a lungo soffocato in Schiller trovò roventi ed accese parole per lamentare il disagio che la giovane generazione sentiva dappertutto nelle sue aspirazioni e per bollare il regime politico e sociale aggravantesi colle sue ingiustizie sulla borghesia. Per opera sua le dottrine di Rousseau, celebrato entusiasticamente da una poesia giovanile di Schiller quale il grande campione dell'umanità nobilitata, ebbero la loro espressione più possente nella poesia tedesca. Goethe racconta come una volta un principe gli abbia espresso il suo orrore per le rivoluzionarie tragedie giovanili di Schiller con queste energiche parole: " Se io fossi stato Dio ed avessi presupposto nell'accingermi alla creazione del mondo che vi sarebbero stati scritti i " Masnadieri " di Schiller non avrei creato il mondo ". Ma Carlyle nella sua biografia inglese di Schiller scrisse: " La pubblicazione dei " Masnadieri " segna un'epoca non solo nella storia di Schiller, ma nella letteratura del mondo ".

I principî della poesia di Schiller si possono far risalire fino al 1768. La frequentazione del magnifico teatro ducale di Ludwigsburg, gratuitamente aperto alle famiglie degli ufficiali, esercitò sul giovane Schiller la stessa efficacia che sul giovane Goethe la frequentazione del teatro francese. Egli abbozzava progetti di tragedie religiose come " I cristiani ", " Absalon ", e con burattini di carta rappresentava scene dramatiche. L'influenza di Klopstock visibile in questi temi si rese pur evidente nell'ode " La sera " e contemperandosi coll'odio alla Schubart contro i tiranni nelle maledizioni contro " Il conquistatore " e nel " Trono della servitù ". Allorchè le sue due tragedie finite: " Lo studente di Nassau " ed il fratricidio dei figli di " Cosimo de' Medici " più non lo soddisfacevano ed egli avrebbe dato con gioia per " un argomento tragico conveniente il suo ultimo abito e la sua camicia " imparò in allora a conoscere proprio nel giusto momento, nel 1777, il racconto di Schubart " Per la storia del cuore umano ", pubblicato nel " Magazzino svevo ".

Schubart invita un uomo di genio a trarre una commedia oppure un romanzo dalla storiella, ma di inscenarla pure sul suolo tedesco. Dei due figli d'un nobiluomo, Wilhelm è un pio ipocrita. Karl viene tratto dal suo ardente temperamento ad una vita dissoluta. Suo padre lo scaccia ed egli segue il tamburo prussiano. Le sue lettere dal lazzaretto vengono intercettate da Wilhelm. E servo di contadini stenta la vita sconosciuto in patria. Egli libera l'antico proprietario dagli assassini prezzolati da Wilhelm e ritorna fra le braccia aperte del padre salvato. Schubart stesso aveva indicato in una anteriore redazione del 1768 per scena della storia il territorio di Ausbach come più tardi Schiller la Franconia. Tutte le linee principali e pure il nome di Karl si ritrovano in Schiller. Solo del figlio mostruoso ha fatto invece di un bigotto un libero pensatore e vi aggiunse di nuovo Amalia ed il motivo dei masnadieri.

A cagione de' suoi studi di medicina Schiller non si occupò più per molto tempo del suo drama cominciato nel 1777. Lo compì solo nel 1780. E ciò che

egli aveva segretamente scritto di notte e nella infermeria sotto la continua apprensione di essere sorpreso dagli ispettori che lo spiavano o dal duca medesimo, lesse in una passeggiata nella foresta di Bops a quelli che gli erano intimi amici fra' suoi condiscepoli: Hoven, Heideloff, Dannecker, Kapf, Schlotterbeck, che si erano a questo effetto segregati dagli altri. Uno degli uditori di questa prima lettura dei " Räuber " ci conservò in un disegno il ricordo del memorabile istante.

Fig. 52. — Schiller legge i « Räuber » a' suoi amici. Da un disegno schizzato durante la lettura (1780) da V. Heideloff e compiuto da suo figlio K. A. Heideloff. (In possesso della « *Schillerverein* » di Marbach).

Per la fiera di pasqua del 1781 " *Die Räuber* " (I masnadieri) furono poi editi a cura dell'anonimo autore colla falsa indicazione " Frankfurt und Leipzig ". Solo la seconda edizione migliorata nell'anno successivo ha il frontispizio colla vignetta del leone minaccioso e col motto " In Tirannos ". Allorchè apparve il drama più rivoluzionario della letteratura tedesca, il suo poeta aveva già cangiato il giogo della scuola colla costrizione del servizio militare. Il duca aveva negli anni anteriori mostrato un particolar amore per il suo allievo, da cui egli sperava ancora di trar fuori un suddito veramente grande. Nell'ultimo anno Schiller deve avere in qualche modo demeritato di questa grazia, poichè venne mandato al reggimento dei granatieri mezzo invalidi di Augé senza dragona in qualità di medico militare. Il duca non si curò subito menomamente della selvaggia opera del suo medico militare. Il ritratto che ne fa Laube ne' suoi famosi " Karlsschüler " non corrisponde punto alla realtà dei fatti. Per questo riguardo si può concedere a Karl Eugen il vanto di una certa tolleranza. Un simile attacco alla società attuale attirerebbe oggi sopra un medico militare in attività di servizio una subita punizione. Ed un attacco rivoluzionario alla società che lo circondava è stato fatto da Schiller nei " Masnadieri " come in " Cabala ed amore " con una asprezza senza riguardi e con una esasperazione appassionata.

Ancora durante la stampa Schiller rifece alcune scene, ma fino dal principio egli ci mostra la sicurezza del poeta dramatico di razza. Il contrasto nei caratteri dei fratelli, su cui poggia la tragedia domestica, un motivo prediletto di tutta l'età dello Sturm und Drang, appare nelle due prime scene in un'esposizione limpida ed acuta.

Di fronte all'intrigo di Francesco che si è ammaestrato alla scuola di Riccardo III, di Jago e dell'infame bastardo Edmund nel “ Re Lear „, si apre, col giuramento di Karl Moor di vendicare l'umanità in lui offesa, un più vasto orizzonte sociale e politico. Come Franz, il parricida, nella sua qualità di nobile conte padrone, sprona il suo morello oltre i rovi, dei quali i suoi villani assiepano i loro campi perchè non vi si ficchi il leprotto, e galoppa traverso le messi, così diritto e legge, innocenza ed onore si abbandonano dapertutto senza difesa all'arbitrio ed alle voglie dei dominanti. In nome degli oppressi (quando il loro campione, il Kosinsky, tradito dalla moglie e privato dell'onore e della libertà, si allea col grande masnadiero) Karl Moor, messo fuori d'ogni salvezza dai ministri della giustizia governativa, lancia in faccia al frate, nella scena del terzo atto incomparabilmente poderosa per slancio dramatico e nobile fuoco di giovinezza, l'accusa contro le colpe di tutto l'ordinamento governativo, ecclesiastico e sociale. Colui vuole predicare nei boschi della Boemia al terribile capo dei briganti ed alla sua banda la sommissione, ma la vittoria che i diciotto masnadieri ottengono sovra la schiera dei birri mandati contro essi conferma le ardite parole di Karl: “ Le leggi non fecero altro che storpiare in passo di lumaca il volo dell'aquila e non produssero finora un grand'uomo. I colossi, le cose straordinarie sono creazioni della sola libertà. Ah! se lo spirito d'Arminio sfavillasse ancor nella cenere! Dammi un esercito di miei pari e ti farò della Germania una repubblica tale che Roma e Sparta ti parranno due conventi di monachelle „.

Ma il giovane rivoluzionario mostrava già uno spirito così altamente morale ed aveva un senso storico così vivo da poter esprimere la condanna più aspra del presente ma da non poter sperare da una violenta catastrofe la guarigione dei mali nè concedere ai singoli il diritto di provvedere fino a questo punto a sè stessi.

Karl Moor si sente invero colla sua banda rispetto a Franz l'istrumento della vendetta divina presso la torre in cui cotestui divisava di far morire il padre di fame. Ma allorchè deve proseguire la sua via sovra il cadavere dell'amata, allora si risveglia in lui il pensiero che non si mantengono le leggi colla illegalità. “ Osai presumere, o Provvidenza, di affilare il taglio della tua spada e di uguagliare le tue disuguaglianze, e sperimento ora con gemiti e stridor di denti che due uomini pari a me potrebbero sovvertire l'intiero edificio morale „.

Schiller medesimo fu sempre il più rigido giudice di sè stesso. Nel “ Repertorio vittemberghese della letteratura „ da lui fondato nel 1782, poichè la redazione delle “ Notizie per l'utile e per il diletto „ (1781) di Mäntler non gli bastava, giudicò così severamente i difetti dei suoi “ *Räuber* „ che altri credettero di dovere difendere l'opera contro il critico anonimo. Naturalmente nell'accademia militare egli aveva potuto acquistare appassionati sentimenti di amicizia e smanie di libertà ma poca conoscenza del mondo. Egli stesso celiava sopra le fantasticherie della fanatica Amalia dicendo che la fanciulla aveva letto troppo Klopstock. Oltre Plutarco, Shakespeare, il “ Götz „ e “ Julius von Tarent „ avevano esercitato la loro influenza sui “ *Räuber* „, in stridente contrasto, da una parte le cognizioni mediche e dall'altra il linguaggio di Klopstock e della Bibbia, sovratutto nella grandiosa descrizione, nel sogno di Franz, del giudizio universale. La raccolta di poesie dell' “ *Antologia* „ per l'anno 1782, colla quale Schiller ed

Der

Verfasser an das Publikum.

Die Räuber — das Gemählde einer verirrten grosen Sele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren — zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zulezt an der Spize einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung — doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. — Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher — entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Amalien die Schmerzen schwärmischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsezen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten — und Schrecken, Angst, Reue, Verzweifelung hart hinter seinen Fersen sind. — Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.

Cartellone della prima r[illegible]

Dall'originale in po[illegible]

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführet

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor		Herr Kirchhöfer.
Karl,	seine Söhne	Herr Boeck.
Franz,		Herr Iffland.
[illegible], seine Nichte		[illegible]
Spiegelberg,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Pöschel.
Schweizer,		Herr Beil.
Grimm,		Herr Rennschüb.
Schufterle,		Herr Frank.
Roller,		Herr Toscani.
Razmann,		Herr Herter.
Kosinsky,		Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns		Herr Meyer.
Eine Magistratsperson		Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener		Herr Backhaus.
Ein Bedienter		Herr Epp.
Räuber.		
Volk.		

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

...tazione dei "Räuber" di Schiller.

...Schillerverein di Marbach a. N.

i suoi amici volevano sostituire l' “ Almanacco svevo delle Muse ”, ci testimonia con quale durevole impressione il giovane medico avesse letto Klopstock.

La tenera e leggiadra nota lirica che anima i sentimenti di Karl Moor alla vista del sole occiduo non si trovano molto spesso in queste odi genialmente vigorose ed in questi *Lieder* ed epigrammi. Uno slancio arditamente sublime si alterna con un cinismo scipito. La satira è piuttosto grossolana che spiritosa. L' “Antologia ” riceve la sua nota caratteristica principalmente dalle odi per Laura. Per quanto Luisa Vischer, la vedova di un capitano, presso cui Schiller abitò, sia stata il modello di Laura, senza dubbio le fantasie e la sensualità inespertamente smaniosa del giovane ebbero una parte di gran lunga maggiore nelle poesie d'amore che il sentimento. In modo interessante per la lirica posteriore di Schiller si rende qui già evidente la mescolanza di impressioni personali e di disquisizioni filosofiche nelle odi per Laura: “ *Die seligen Augenblicke* ”, “ *Reminiszenz* ”, “ *Laura am Klavier* ” come negli inni “ Sull'amicizia ” e sull'amore che spiega l'enigma del mondo. Fra le leggi fisiche che dominano il mondo intiero ed il microcosmo del cuore umano pare al poeta entusiasta di scoprire un segreto ma non dubbio rapporto. All'amore che lega compete nel mondo morale lo stesso còmpito che alla legge della gravità e dell'attrazione nel regno della natura. Il poeta dei “ *Räuber* ”, che spregiava i lacci delle convenzioni e delle leggi, esalta Rousseau che ci guida alla natura, pregia la gagliarda vigorìa maschile (“ *Kastraten und Männer* ”) e mena il flagello sopra la venale dea d'amore (“ *Der Venuswagen* ”). La querela della “ Infanticida ” sul suo ultimo passo mostra che anche Schiller si interessò per quel destino che dovrà pure soffrire la Gretchen di “ Faust ”. La lode del duca Eberhard des Greiner (il litigioso), a cui il poeta fa seguire direttamente l'accusa contro i “ cattivi monarchi ”, preludia al posteriore poema svevo di Uhland, e della descrizione “ *In einer Bataille* ” il vecchio capitano Schiller può averne avuto gioia.

Sebbene per l'appunto un confronto dei “ *Räuber* ” col “ Götz ” ci mostri chiaramente la vocazione del poeta più giovane per le scene e la sua superiorità teatrale, Schiller stesso tuttavia non solo non aveva chiamato nella prima prefazione da lui stesso soppressa dei “ *Räuber* ” la sua opera “ un romanzo drammatico e niente affatto un drama teatrale ”, ma pure nella seconda prefazione messa alle stampe dichiara che egli non si lasciò serrare entro le palizzate troppo anguste dei critici d'arte e che non “ ambiva al dubbio lucro di rappresentazioni teatrali ”. Ma quando il direttore del teatro di Mannheim, il barone Heribert von Dalberg, nel luglio 1781 lo sollecitava a rimaneggiare il suo lavoro pel teatro, allora Schiller accettò subito con zelo la proposta che gli prometteva un compimento insperato dei suoi voti e dei suoi desideri più segreti. Già il 6 ottobre inviava a Dalberg “ Il figliuolo perduto o I masnadieri rinnovati ” e il 13 gennaio 1782 egli stesso poteva assistere segretamente alla prima recita del suo drama in Mannheim, di cui l'annesso cartellone ci dà qualche maggiore notizia.

Lo straordinario successo compensò Schiller delle noie procurategli dal rifacimento. Dalberg, che come intendente del teatro di corte dimostrò coll'accettazione del drama rivoluzionario una lodevole indipendenza, aveva insistito però nella sua pretesa che l'azione dovesse trasferirsi dal presente nel secolo XVI. Perciò la tragedia poteva essere rappresentata nell'antico costume tedesco innovato di già nel “ Götz

von Berlichingen „, ma ne scapitava assai di quella efficacia infiammante che la redazione primitiva appunto colla diretta riproduzione senza riguardi del presente e coll'adirata ribellione a' suoi mali aveva destato. Non fa mestieri di dichiarare con Tieck i " Räuber „ la composizione più geniale di Schiller per ammirarla quale un'opera che nel suo genere non fu più emulata nel suo contemperarsi di forza affascinante e di fuoco giovanile con perizia di arte dramatica.

Una seconda visita alle recite dei " *Räuber* „ in Mannheim fatta il 26 maggio di bel nuovo senza permesso fu rivelata al duca che condannò il suo medico militare per quel viaggio non autorizzato all'estero a quattordici giorni di arresto nel corpo di guardia di Stuttgart. La pena era appena scontata quando un abbietto denunziatore sottopose al duca le doglianze dei Grigioni sovra il motto di Spiegelberg che il loro paese fosse un vivaio di malandrini. Perciò il duca si infiammò talmente contro il poeta che, pena la destituzione, gli proibì lo scriver commedie ed ogni attività letteraria che non fosse rivolta agli studi medici. L'esempio di Schubart poteva metterlo in guardia da una ribellione contro il signore del paese, dal cui capriccio inoltre dipendeva la famiglia di suo padre. Ma il poeta che già nel 1776 aveva scongiurato: " O Dio, tu mi desti il sentimento della natura: | dividi fra i re i mondi | non riservare a me, o padre, che i canti! „ non poteva sacrificare al comando del duca la miglior parte di se stesso, l'ingegno da cui si sentiva sollecitato come dalla forza di un istinto. Per quanto doloroso riuscisse al figlio ed al fratello il separarsi dai suoi, all'amico dagli amici, allo svevo affezionato dalla sua patria, la sera del 22 settembre 1782 Schiller fuggì da Stuttgart.

Ancora dopo un decennio il bravo compagno della sua fuga e del tempo che le susseguì di dure privazioni, il musico *Andreas Streicher*, descriveva al vivo e con affetto in un suo libricciuolo i dolori del " *Flüchtling* „ (" profugo „) come più tardi Schiller intitolò la poesia " *Morgenphantasie* „ della " Antologia „ (1836). Le speranze di Schiller di far rappresentare sul teatro di Mannheim il " *Fiesko* „ che aveva portato seco da Stuttgart, e di trovare l'appoggio di Dalberg andarono fallite. Il cortigiano Dalberg non volle assolutamente avere nulla da spartire col disertore del Württemberg. In Francoforte, dove Schiller e Streicher si erano recati a piedi, nessun libraio si mostrò disposto a pagare la somma richiesta per la poesia (perduta) di Schiller " Teufel Amor „. Musico e poeta vissero un paio di mesi dei modesti redditi di Streicher in un'osteria di Oggersheim. Ma quando pure fu consumata la somma ricavata dalla vendita del suo orologio Schiller si recò in sul principio di dicembre a quel rifugio che la madre di un suo condiscepolo, Henriette von Wolzogen, gli aveva cordialmente offerto nel suo podere di Bauerbach in Franconia, presso Meiningen. Solo nel luglio del 1783 il dottor Ritter, come Schiller si era chiamato in tutto quel tempo per precauzione, ritornò a Mannheim, dove il 1° settembre ottenne il posto di poeta dramatico.

Nel remotissimo villaggio di Bauerbach, dove il bibliotecario di Meiningen, Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald, che doveva più tardi sposare la sua prediletta sorella Christophine, lo provvedeva di libri, Schiller condusse a termine il rifacimento teatrale del " Fiesko „ e la tragedia borghese " Luisa Miller „ di cui aveva imaginato il principio durante l'arresto al corpo di guardia di Stuttgart.

In Bauerbach si occupò pure dell'abbozzo, caldeggiato da Dalberg, di un "Dom Karlos". L'11 gennaio ed il 15 aprile 1784 (due giorni prima già dalla compagnia di Grossmann in Francoforte sul Meno) furono poi rappresentate la tragedia repubblicana "La congiura del Fiesco a Genova" e il "Cabala ed Amore" come Iffland aveva ribattezzato la "Luisa". Nel fascicolo di marzo della sua "Talia renana" Schiller pubblicò, nel 1785, le prime scene del "Dom Karlos", la cui completa edizione in volume apparve solo nel giugno 1787 col titolo: "*Don Karlos*, Infant von Spanien" per cura del Göschen in Lipsia.

Quando il giovane dramaturgo leggeva nel suo Plutarco la vita dei grandi uomini, la sua imaginazione fu sopratutto colpita dalle figure "dei virtuosi e sublimi delinquenti". Ancora più tardi lo storico Schiller si sentiva specialmente attirato dal racconto delle memorabili ribellioni e delle congiure. Per un tal sublime delinquente e congiuratore aveva egli imparato a conoscere all'accademia militare dalle memorie di Rousseau, pubblicate dallo Sturz, il conte Fiesco, che egli menzionava già con Catilina nella sua tesi di medicina. Coll'accenno alla simpatia di Rousseau per il gran Fiesco, raccomandava egli nel "Ricordo al pubblico (di Mannheim)" il suo lavoro, accolto ciò malgrado freddamente. Per le licenze che egli si era permesso contro la storia in questo suo primo drama storico, si richiamava alla "Dramaturgie" di Lessing. Il furfantesco Mohr ha qualche nota di umore shakespeariano. Le figure femminili sono riuscite ancora peggio dell'Amalia di Karl Moor. La moglie di Fiesco è la fanatica sentimentale del periodo wertheriano, la contessa Imperiali una caricatura. Che Fiesco nel rifacimento del drama per la scena restasse in vita e spontaneamente rinunziasse alla corona fu solo una concessione strappata al poeta da Dalberg. Appunto l'invenzione della catastrofe in luogo del caso fortuito, per cui il vero Fiesco annegò durante la sua vittoriosa ribellione contro il Doria il 3 gennaio 1547, aveva costato fatica al poeta. Il forte repubblicanesimo di Verrina deve la sua origine tanto all'assurda pedanteria della scuola, che senza distinzioni storiche esaltava la forma repubblicana come un elemento dell'antichità degna di un'ammirazione senza limiti, quanto all'aspirazione verso la libertà del poeta dei "*Räuber*".

Col "Fiesko" Schiller si ricollegò all'"Eschilo britanno" Shakespeare ed al "Götz" di Goethe, con "Kabale und Liebe" all'"Emilia Gallotti" ed al drama borghese. Colla recita amburghese dell'"Amleto" avvenuta il 20 settembre 1776, Shakespeare, dopo che la critica di Lessing e la traduzione di Wieland gli avevano preparato il terreno, era stato definitivamente incorporato nel repertorio della dramatica tedesca. Ma appunto *Friedrich Ludwig Schröder* (1744-1816), che, educatosi bel bello nel tempo della giovinezza rivoluzionaria, come direttore del teatro di Amburgo aveva col suo rimaneggiamento di nove drami shakespeariani fatto opera di grande ripercussione e che aveva aggiudicato il premio a Klinger, imitatore di Shakespeare, ebbe timore che per la libera forma del "Fiesko" potesse di nuovo tornare in onore la poesia punto teatrale della passata "*Geniezeit*". Schröder, il maggiore attore tedesco, amava sopratutto il drama borghese, le produzioni commoventi con lieto fine, e ne procurò un'intiera serie ("*Der Vetter in Lissabon*", "*Der Fähndrich*", "*Das Porträt der Mutter*"), derivandole per il maggior numero da anteriori drami inglesi. Schröder, il figliastro di Ackermann, diresse con abilità e con passione il primo teatro stabile di Amburgo, che era venuto a sostituire lo sfortunato teatro na-

zionale tedesco di quella città. Ma pure il tedesco, o, come Lessing diceva celiando, il palatino teatro nazionale di Mannheim deve la sua origine, nel 1779, all'intenzione di trasportare in altra sede quella prima impresa andata a male. Il barone Heribert von Dalberg era un intendente del teatro di corte di raro zelo ma di intelligenza più che mediocre. Come Schiller, quale poeta dramatico del teatro di Mannheim, volle compilare una "*Mannheimer Dramaturgie*", così l'aveva già realmente fatta prima di lui il barone *Otto Heinrich von Gemmingen*. Il drama famigliare di Gemmingen "*Der deutsche Hausvater*" cercò di adattare il "Père de famille" di Diderot ai costumi patrii, e non fu senza influenza sovra la tragedia borghese di Schiller, come pure sui quadri di costume di Iffland.

Dopo lo scioglimento avvenuto colla morte di Ekhof del teatro di corte di Gotha, venne *August Wilhelm Iffland* (nato nel 1759 ad Hannover) co' suoi compagni Beck, Beil e Böck, nel 1779, al teatro di Mannheim. Dopochè nel 1796 fu chiamato a Berlino quale direttore del teatro nazionale prussiano (che diresse poi bravamente e gloriosamente attraverso tempi difficili fino alla sua morte avvenuta il 22 settembre 1814) inaugurò egli stesso nel 1798 la collezione contenente 65 produzioni delle sue "opere dramatiche" col ragguaglio ben colorito: "Sulla mia carriera teatrale".

Iffland non stabilì la sua fama d'artista in Mannheim solo colla creazione della parte di Franz Moor, ma, imparando da Schiller, col serio quadro famigliare "*Verbrechen aus Ehrsucht*" (Delitto per ambizione) ottenne pure il primo grande successo di poeta dramatico. Già nel 1785 gli teneva dietro la sua migliore produzione, il quadro campagnuolo di costumi: "*Die Jäger*" (I cacciatori). Appartengono all'ultimo tempo della sua dimora in Mannheim il drama di "*Elisa von Valberg*" che conserva alla corte la sua purezza, e la commedia "*Die Hagestolzen*". In Berlino nacque il drama di caratteri "*Der Spieler*" che svolge efficacemente un tema spesso rimaneggiato. Schiller si era già volto nelle "*Xenien*" contro la commedia di costume di Schröder ed Iffland, che escludeva dalla piccola vita borghese ogni elevatezza tragica. E come Iffland nella sua maniera di recitare, che Böttiger ci ha illustrato lucidamente in un suo libro dopo le recite in Weimar dell'applaudito attore, produceva un grande effetto colla riproduzione delle minime particolarità, finissimamente osservate, non si eleva parimenti ne' suoi drami colle loro piacevoli parti oltre le cose piccole e tenui dipinte con amore, mentre Schröder foggiava i suoi caratteri con tratti un po' più grandiosi. Però questi commoventi quadri di costume, nei quali la virtù riporta sempre la vittoria, la così detta "*Iffländerei*" derisa dai romantici, ci offrono un'imagine fedele dei suoi giorni in abilissimi lavori teatrali. E se in sulla fine del secolo XIX Adolf L'Arronge si accostò un poco ad Iffland nelle sue opere migliori, il complesso tuttavia dei recenti prodotti teatrali di Germania sta profondamente al di sotto della mediocrità dei lavori di Iffland.

Ad Iffland, che teneva dietro colle sue produzioni a "Cabala ed Amore", mancò del pari che agli immediati predecessori di Schiller, gli attori-autori Grossmann in Bonn ("*Nicht mehr als sechs Schüsseln*", 1780) e Möller in Amburgo ("*Graf Waltron, oder die Subordination*, 1776; *Sophie, oder der gerechte Fürst*", 1777), il sublime senso di Schiller uomo che solo rese possibile a Schiller poeta di mettere arditamente fra loro a contrasto mortale eziandio nello

specchio dramatico della realtà le forze e le passioni, che senza pace si avversano nella vita.

In " Cabala ed Amore " Schiller creò la migliore produzione popolare di tutta la letteratura tedesca. Essa si mantiene ancora interessante ai nostri giorni quasi come alla sua prima rappresentazione in Weimar, allorchè il poeta commosso ringraziava il pubblico giubilante. La eccessiva sentimentalità dell'epoca wertheriana come la ribellione predicata dapprima nella " Nuova Eloisa " di Rousseau contro le convenzioni che dividono freddamente i cuori, le pretese del diritto umano di fronte alla tirannia dei principi e dei loro vergognosi satelliti, come il puro amore dei cuori giovanilmente entusiasti trovarono una definitiva espressione in questa tragedia prediletta al popolo tedesco. Schiller soffiò nel suo drama d'amore il suo onesto entusiasmo giovanile e diede così alla sua produzione la durevole freschezza della gioventù. Egli penetra nella piena vita de' suoi giorni, bolla a fuoco nella scena del cameriere il vergognoso traffico umano, in cui i principi tedeschi vendono i ragazzi del loro paese mentre la loro dissolutezza li abbassa a trastullo delle loro amanti e dei loro cortigiani. Ma Schiller innalza questi tratti tolti dal vero, in maniera diversa da quella degli autori dramatici de' suoi e de' nostri giorni che restano confinati nel realismo, nel regno della poesia. Il particolare e l'accidentale si foggiano nella sua grande anima nell'umano universale e fa così sentire a Luisa e Ferdinando il loro doloroso destino, ci fa vibrare dell'affanno e della giusta ira dell'umile musico borghese e riesce nello stesso tempo a tener lontano coll'umorismo ogni senso di pena. Il " Padre di famiglia " di Gemmingen costringe con un delicato pensiero suo figlio a rendere il suo onore alla povera figlia del pittore, ma disapprova del tutto una tale *mésalliance* come un triste attentato contro l'ordine vigente. Il Ferdinando di Schiller all'incontro grida: " Vedremo un poco se il diploma della mia nobiltà sia più antico che il decreto regolatore dell'universo o se lo stemma de' miei maggiori sia più efficace che la parola scritta dal cielo negli occhi della mia Luisa: 'Questa donna è creata per quest'uomo'? ". Quantunque gl'innamorati soccombano nella lotta pei diritti dell'anima contro il ministro e la favorita, la natura si vendica dell'umanità calpestata sui trionfatori.

L'autore dei tre capolavori quali i "*Räuber*", il "*Fiesko*", "*Kabale und Liebe*" ben poteva vantarsi che il teatro dovesse assai più a lui che non egli al teatro. Ma già dopo un anno egli perdeva il suo impiego di poeta teatrale. Oppresso dalle cure e dai debiti cercò quindi di procacciarsi da vivere colla edizione di un suo periodico, della "*Rheinische Thalia*". Sotto questo titolo frattanto comparve solo il primo fascicolo nella primavera del 1785 in Mannheim in un'edizione fatta per conto di Schiller stesso. Quindi insieme coi successivi fra il 1785 ed il 1791 col titolo di "Thalia" ai cui tre volumi si aggiunsero negli anni 1792/93 i quattro volumi della "*Neue Thalia*", ambedue per cura di Göschen. Alla relazione di Schiller col libraio di Lipsia aveva servito di intermediario l'amico che, con profonda comprensione e con nobiltà di animo, fu il salvatore del poeta, l'avvocato concistoriale e più tardi consigliere della corte di appello, *Christian Gottfried Körner* (1756-1831), il padre del famoso cantore della libertà. Nonostante la sua profonda conoscenza della storia e la sua coltura filosofica, Körner non riuscì molto bene nei suoi lavori. Schiller derise umoristicamente in un piccolo scherzo dramatico: "*Körners Vormittag*" i vani tentativi letterari dell'amico. Ma l'armonia di una coltura estetica e morale, quale

sorrideva a Schiller, non fu raggiunta e confermata da nessun altro in una nobile e ricca vita come da Kristian Gottfried Körner. L'eminente e valoroso impiegato, che riusciva a sacrificare qualunque cosa alla sua fede nazionale, non era solo il più fido ed il più attivo amico di Schiller uomo. Körner seppe pure apprezzare in Schiller l'artista ed esercitare sovra lo sviluppo della sua coltura un benefico influsso colla intelligenza dello spirito e del cuore affezionato. Ed anche più tardi mostrò uno spirito di conciliazione col romanticismo. Egli era uno squisito intenditore di musica e aveva la capacità di sviscerare le questioni di economia politica. Sotto ogni rispetto Körner si mostrò il modello di un uomo di una nobilissima coltura filosofica che sa comprendere in tutto la vita e un entusiasta dell'arte.

Fig. 53. — Christian Gottfried Körner. Da un quadro ad olio di Anton Graff (1736-1813) nel museo Körner di Dresda.

Allorchè Schiller nel giugno 1784 ricevette per lettera un omaggio da quattro sconosciuti ammiratori delle sue poesie, Körner, Ludwig Huber e da Minna e Dora Stock, fidanzate ai due amici, la sua anima era oppressa, oltre che dalle preoccupazioni materiali, da una intima lotta. L'ardente sentimento per Charlotte von Wolzogen, la figlia della sua protettrice, non era durato più a lungo della solitudine di Bauerbach. Solo per breve ora gli arrisero in Mannheim altre simpatie, tra le quali quella per Margarete Schwan, la figlia dell'editore di Mannheim, sfruttante i suoi tre drami, lo trasse persino ad una irriflessiva domanda di matrimonio, cui gli si oppose un rifiuto. Profondamente invece fu preso Schiller dalla passione per *Charlotte von Kalb* (1761-1843), la moglie di un capitano francese. La sfortunata signora di gagliardo sentire, che fu più tardi celebrata da Jean Paul come “ *Titanide* „, ha poeticamente illustrato gli avvenimenti di quei giorni di Mannheim nella sua solitaria vecchiaia col romanzo “ Cornelie „ e colle sue “ Memorie „. Nelle due poesie di Schiller: “ *Freigeisterei der Leidenschaft* „ (Irreligiosità della passione) e “*Resignation* „ (Rassegnazione) sentiamo

l'immediato, terribile grido di dolore della gran lotta del dovere, combattuta dall'amore di Schiller e di Charlotte contro il delitto solennemente consacrato dalle leggi di un matrimonio di convenienza. Nella sua relazione colla signora finemente educata Schiller perdette le rozze crudità del suo linguaggio giovanile. E sotto la influenza di Charlotte la regina Elisabeth amata da Karlos rimane una delle migliori figure femminili che gli siano riuscite, immune dalle esagerazioni che guastarono finora tutti gli altri suoi caratteri donneschi. Ma gli innamorati riconobbero finalmente la necessità di una separazione temporanea, finchè il matrimonio di Charlotte fosse sciolto. Il 9 aprile 1785 Schiller abbandonava Mannheim, il luogo della sua prima grande passione e dei suoi primi successi teatrali.

Schiller passò l'estate in Leipzig e Gohlis; il settembre entrò nel circolo famigliare di Körner in Dresda e Loschwitz, cui appartenne poi fino al luglio 1787. "Il grande colpo di essere amico d'un amico" era riuscito all'esule che trovava di nuovo per la prima volta una patria presso i Körner. E nel nobile ed esaltante *Lied "An Die Freude"* (alla gioia), che trovò un sublime commento nella nona sinfonia di Beethoven, Schiller espresse il sentimento della felicità col suo gran pensiero che abbracciava sempre il mondo intiero e che sapeva ricollegare il fortuito particolare coll'eterno, oltre la volta delle stelle.

In Dresda Schiller scrisse per la sua "Thalia" piccoli racconti, come il "*Verbrecher aus Infamie*", ed il suo unico romanzo, molto aspettato, "*Der Geisterseher*" (Il visionario). Il romanzo fornì ai lettori, ai contemporanei di Cagliostro, più gioie che al suo autore, a cui un tale lavoro parve un colpevole sciupìo di tempo. Ma frutto prezioso della sua vita tranquilla di Dresda, che fu solo turbata nella primavera del 1787 dal suo fidanzamento con la signorina von Arnim, una civettuola indegna di lui, era maturato il "*Don Karlos*".

Nelle "lettere sul Don Karlos" (1788) il suo autore stesso ci dice quale sia l'intenzione dell'opera ed assai abilmente ne difende i difetti dovuti alla lunghezza del tempo impiegato nel comporlo. Già la forma esteriore, il verso sciolto, che Schiller scelse per la sua tragedia sotto l'influsso del "Nathan" di Lessing e d'una dissertazione di Wieland che raccomandava questo metro, mostra un contrasto colla prosa dei tre drami giovanili. Molto più ancora l'osservazione psicologicamente raffinata dei caratteri ci testimonia lo sviluppo di maturità del loro poeta: la figura della regina schiettamente femminile e questo Filippo, che di un mostro tirannico, quale apparve a Schiller nelle sue fonti francesi (la novella pseudo-storica di St.-Réal ed il dramatico quadro di Mercier), diventa una figura comprensibile e che ha diritto ad un interesse umano. Durante il lungo periodo di composizione del "Karlos" Schiller stesso si era assai cangiato e con lui il disegno primitivo del suo lavoro. Dalla tragedia domestica in una casa regale si sviluppò un drama storico-filosofico. L'amore criminoso dell'Infante per la sua matrigna, che costituiva il contenuto della tragedia dell'inglese Otway (1676), ed il quadro di un'amicizia ideale furono solo per il poeta il mezzo per la rappresentazione dramatica delle sue idee. Egli si premunì contro la falsa interpretazione di chi avesse voluto vedere nel "Don Karlos" una tragedia dell'amicizia, mentre questo motivo gli era servito solo per esporre pensieri politici. Le idee cosmopolite e liberali del periodo della "*Aufklärung*" trovano la loro lucida e poeticamente esagerata espressione nell'alto stile di questa tragedia. Nell'aspirazione di Posa alla libertà del pensiero risuona anticipatamente la dichiarazione dei diritti dell'uomo decretata due anni più tardi dall'Assemblea nazionale francese. "La

diffusione di un senso umanitario più puro e più soave, la libertà possibilmente più ampia degli individui congiunta col maggior splendore dello Stato, la bella condizione dell'umanità, quale si può raggiungere dalla sua natura e dalle sue forze „ richiede Schiller nei discorsi del cavaliere di Malta, in cui il popolo tedesco riconobbe per più di un secolo l'infiammata espressione del più nobile desiderio di libertà. Come i " Masnadieri „ nella loro violenta insurrezione contro l'ordine presente stanno sotto il segno di Rousseau, si trovano così impiegate e confermate nel " Don Karlos „ importanti idee di Montesquieu, dell'indagatore filosofico dello " Esprit des lois„: cioè il poeta stesso aveva compiuto la sua evoluzione da rivoluzionario a riformista. Ma per quanto grande valore ponesse egli pure nell'affermazione delle sue opinioni politiche, rimase sopratutto un vero poeta, che c'impressiona con sentimenti e fatti schiettamente umani. A nessuno prima di lui era riuscito, come dice Richard Wagner del " Don Karlos „, di toccare la sfera del sublime e di fare che " uomini delle più alte sfere della vita, monarchi e grandi di Spagna, regine e principi, si esprimessero tra le emozioni più violente e più tenere con una naturalezza così distinta, con una tale nobiltà umana e ad un tempo con tanta delicatezza, con tanto spirito e con tanto buon senso, con una dignità così ingenua e pur così riconoscibile e con una energia così poco comune „.

All'autore del " Don Karlos „ Schröder offrì in Amburgo il posto di poeta del teatro. E per quanto doloroso gli dovesse riuscire il distaccarsi da Körner, sentì Schiller che egli non poteva doversi per sempre ad una ristretta società, ma che doveva pure aprirsi alla influenza della patria e del mondo. Se ne partì così da Dresda avendo la mira ad Amburgo come meta finale ed a Weimar, il cui principe fin dal Natale del 1784 lo aveva nominato, dopo la lettura del primo atto del Don Karlos, consigliere ducale alla corte di Darmstadt, come prima dimora transitoria. Ma come già precedentemente per Wieland, Goethe ed Herder, così anche per Schiller, i suoi anni di noviziato e di pellegrinaggio dovevano trovar fine in Weimar.

IV.

L'ETÀ D'ORO DI WEIMAR E LA SCUOLA ROMANTICA

Allorchè Goethe si apparecchiava al suo viaggio in Italia si chiudevano appunto in Sanssouci il 17 agosto 1786 i due fiammeggianti occhi regali, che avevano vegliato così a lungo fissamente sull'onore e sulla prosperità della Prussia. Da Roma sotto l'impressione della morte di Federico II il poeta aveva scritto: " Quanto volentieri si resta silenziosi, allorchè si vede calar nella tomba un tal uomo! ". Ma Goethe era ritornato da poco allorchè le odi di Klopstock salutavano gioiosamente l'audace assemblea francese, che con una saggia lega tra padre e figli avrebbe dovuto alleggerire i gravami del popolo ed assicurare il predominio al diritto della ragione su quello della spada. Non più " l'Ercole-Federico che maneggiava la clava, combattuto dai dominatori e dalle dominatrici d'Europa ", ma il raccogliersi della assemblea nazionale francese apparve al vecchio Klopstock " il maggior avvenimento di codesto secolo ". Ed egli fornì così solo la parola allo entusiasmo largamente diffuso e che alla notizia della presa della Bastiglia si manifestò tumultuosamente in versi ed in prosa. Goethe descrisse nella introduzione ai " Ragionamenti degli emigrati tedeschi " l'esperienza da lui fatta fra i suoi amici come la lotta delle opinioni politiche, che si accendeva ora dappertutto, destasse nuovi interessi e rilassasse colla usata conversazione sociale pure antichi vincoli di amicizia. Egli stesso fino dal 1786 aveva già preveduto, sotto l'eccitamento appassionato delle rivelazioni del processo della collana, " l'abisso immorale della città, della corte e del governo e le più terribili conseguenze ". Allorchè nella primavera del 1790 viaggiò incontro alla duchessa madre che si trovava in Italia, durante la sua solitaria attesa nella città delle lagune, i suoi pensieri sugli avvenimenti del tempo ed altri di altro genere presero forma nei cosidetti " *Epigrammi veneziani* ".

Nei distici pubblicati per la prima volta nello " Almanacco delle Muse " di Schiller del 1796 Goethe diede lode al suo piccolo principe, cui egli doveva reverenza e patria, di volgersi contro le superstizioni e le cerimonie religiose. Se i grandi si dolevano che tutta la Germania inclinasse alle idee francesi di libertà dovevano riflettere che essi medesimi col disdegno della lingua tedesca e colla loro predilezione per ogni cosa di Francia ne avevano colpa. Se i reggenti avessero indirizzato onestamente il popolo a sensi di umanità non avrebbero prevalso la rozzezza e la inettitudine di quelli che erano stati crudamente ingannati e grandi e piccoli non sarebbero stati

esposti alla peggiore delle tirannie: quella della moltitudine. Quando l'oppressione della schiavitù fa ammutolire la saggezza, devono appunto i saggi detti dai fanatici libertarii richiamare i dominanti alla giustizia. Goethe che era stato per più di un decennio a capo di uno stato informandosi nella sua opera ai concetti d'un illuminato dispotismo, guardava con orrore alla rivoluzione francese che minacciava ogni pacifica evoluzione civile e temeva della sua ripercussione in Germania. Ma l'acuto osservatore era molto lunge da un egoistico parteggiare reazionario, quale si rimproverò per lungo tempo al preteso amico degli aristocratici. È la sua propria convinzione quella che mette in bocca alla contessa del suo drama " *Die Aufgeregten* „ reduce da Parigi: " Dopochè io ho veduto come l'ingiustizia così facilmente si ammassa di generazione in generazione, come le magnanime azioni la maggior parte delle volte sono soltanto individuali e l'egoismo solo è quasi ereditario, dopochè io ho veduto coi miei occhi che la natura umana può venire oppressa ed umiliata fino a un grado incredibile ma non può essere soffocata nè annientata, io mi sono così rigorosamente imposto di evitare ogni azione che mi paia contraria al buon diritto e di non più tacere nè fra i miei, nè in società, nè alla corte e nella città alcuna ingiustizia e di non voler più sopportare nessuna piccolezza sotto una grande apparenza „.

Un ordine del duca chiamò da Venezia il poeta nel luglio 1790 per la spedizione prussiana nella Slesia. Ivi Goethe per due anni si procacciò quale testimonio oculare della sfortunata " Campagna in Francia „ e nell'estate 1793 nell'" Assedio di Magonza „ quelle impressioni che ci descrisse nel 1822 nel proseguimento della sua autobiografia. Se nella sua fredda imparzialità non si commosse punto della morte nè dei colpevoli aristocratici nè dei democratici, riconobbe non pertanto tutta la gravità della crisi. La sera della cannonata di Valmy, in cui si espose anch'egli alla grandine delle palle, all'ufficiale prussiano che lo interrogava rispose chiaro e senza ambagi: " Di qui ed oggi comincia una nuova epoca della storia universale „.

Fra i " Frammenti „ di Friedrich Schlegel nello " Athenäum „ si trova questa sentenza: " la rivoluzione francese, la dottrina della scienza di Fichte ed il " Wilhelm Meister „ di Goethe sono le più grandi manifestazioni del secolo „. Considerando il sistema di Fichte ed il romanzo di Goethe non più che insigni dettagli del movimento filosofico originato da Kant e del fiorire della letteratura tedesca, potremmo anche noi consentire col paradossale romantico.

In uno sguardo storico retrospettivo, dopo il corso di un secolo, noi dobbiamo onorare in *Immanuel Kant* (1724-1804) non solo il filosofo maggiore dell'età moderna, ma pure quello che esercitò una più durevole influenza. I filosofi stessi che si staccano da lui risentono della influenza del suo pensiero e già più di una volta la recente filosofia, poi che credette di averlo superato, ritornò a lui di bel nuovo. Le idee kantiane influirono positivamente sovra tutti i campi dell'attività spirituale, dalle poesie filosofiche di Schiller fino all'opera capitale di Karl von Clausewitz, " Sulla guerra „. Appunto perchè la natura della sua filosofia non consiste in un sistema chiuso bensì nella illustrazione critica delle leggi normali per la diversa cerchia del pensiero intellettuale e morale, essa provò malgrado la sua terminologia scolastica non facilmente comprensibile la

sua forza oltre tutte le scuole su l'intiera vita della nazione tedesca ed oltre tutti i confini linguistici. Schiller pertanto dichiarava che la morale di Kant, spogliata della sua forma tecnica, non apparirebbe altro che un " fatto dello istinto morale ". " Circa quelle idee, che costituiscono il fondamento del sistema kantiano nella parte pratica, solo i filosofi sono divisi: ma gli uomini furono da ogni tempo concordi ".

Allorchè il *magister* Kant fu nominato nel 1770 professore nella università della sua città natale, Königsberg, dopo un quindicennio di insegnamento privato, egli si era già acquistato quei concetti " per mezzo dei quali si può esaminare e risolvere ogni maniera di questioni metafisiche secondo criterii facili e sicuri ". Ma solo nel 1781, l'anno in cui morì Lessing, che aveva una volta (1746) deriso in un epigramma il primo scritto di Kant, apparve l'opera poderosa e capitale per tutta la filosofia moderna del könisberghese che progrediva impassibilmente in gran calma, la: " *Kritik der reinen Vernunft* " (La critica della ragion pura). Le susseguirono nel 1788 la " *Kritik der praktischen Vernunft* " (La critica della ragion pratica), nel 1790 la " *Kritik der Urteilskraft* " (La critica del giudizio) specialmente importante per la dottrina dell'arte e nel 1793 " *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* " (La religione dentro i limiti della ragion pura).

Fig. 54. — Immanuel Kant. Dal quadro ad olio di Döbler, riprodotto in: W. von Seidlitz « Historisches Porträtwerk ».

Poichè David Hume gli aveva rotto il sonnerello dogmatico della metafisica leibniziana-wolffiana, riuscì Kant per la via della critica delle facoltà intellettuali dell'uomo alla convinzione, che la filosofia (metafisica) precedente aveva falsamente posto fino da principio il problema. Prima che noi cerchiamo di conoscere le cose fuori di noi, dobbiamo chiarire quanto l'intelletto e la ragione riescano anzitutto a conoscere, scevri da ogni esperienza. Dobbiamo quindi in primo luogo renderci lucidamente conto delle forme, subordinatamente alle quali noi pensiamo ed ordiniamo le nostre sensazioni. Noi non possiamo parlare delle cose in sè, ma solo del come esse si manifestano alla nostra facoltà di conoscere, limitata anzitutto dallo spazio e dal tempo. La ragione concepisce solo ciò che le si presenta secondo le proprie forme. Essa non può quindi dimostrare le idee di libertà, di Dio, di immortalità, colle quali si arrabattava la filosofia precedente, non pertanto la ragione pratica deve accettare queste idee come un postulato. Ma poichè nell'uomo quale essere morale e ragionevole la volontà non è già assoggettata a necessità per sè stesse razionali, bensì soggettive, la buona volontà deve così farsi valere quale necessità, quale legge. Questa

legge appare incondizionatamente nella forma precettiva dell'imperativo categorico: " Agisci in modo che tu possa volere che la massima delle tue azioni debba diventare una universale legge di natura „. " Io non conosco, dice una famosa sentenza di Kant, nulla di più sublime che il cielo stellato al di sopra dell'uomo e la legge morale in lui „. Pur dove Schiller credette di dover contraddire la negazione kantiana di ogni realtà, che non pertanto è indispensabile per l'arte, egli esaltava il legislatore della moralità: " Kant portò fuori del santuario della ragion pura la legge morale straniera e tuttavia così nota, la espose in tutta la sua santità al secolo avvilito e non domandò punto se ci fossero degli esseri che non potessero sopportarne lo splendore „. Le idee di Kant furono appunto volgarizzate dalla poesia di Schiller. A Kant pertanto si riconduce Schiller quando nella sua dissertazione " *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* „ (1792), di capitale importanza per la sua teoria del drama, indica la catarsi tragica nella vittoria della moralità sovra l'immoralità, oppure degli alti scopi morali sovra i più bassi. Il sacrifizio della vita, inopportuno per sè stesso, diventa opportuno e necessario allorchè si compie per uno scopo morale, poichè — e questa è una concezione schiettamente kantiana — la vita ha solo valore quale mezzo per la moralità. Così agiscono Maria, Johanna, Don Cäsar, Demetrius, La Valette (nei " Maltesi „) che sacrifica volentieri il proprio figlio, poichè del pari che gli altri eroi di Schiller non riesce a sopportare la voce che lo biasima del suo giudice interiore.

Fig. 55. — Johann Gottlieb Fichte. — Dalla incisione di Bollinger. (Dipinto di Dähling, 1808).

Se nella considerazione dei rapporti di Schiller con Kant si accenna sempre in primo luogo alla posizione di Schiller rispetto alla legge morale di Kant, non devesi pure scordare che Goethe, il quale non volle saperne per suo conto di nessun sistema filosofico, dichiarò di essere debitore alla " Critica del giudizio „ di un giocondissimo periodo della sua vita. E se il dialogo " Kallias „, progettato da Schiller, fosse stato scritto, possederemmo il tentativo di Schiller di completare dal lato dell'oggetto la ricerca di Kant intorno al giudizio del gusto. Alla definizione del bello data da Kant come di ciò che piace senza interesse (egoistico frammischiarsi di cupidi sentimenti), Schiller contrappose la sua: " bellezza è libertà nel fenomeno „.

Il viennese *Karl Leonhard Reinhold* servì per il primo da necessario mediatore fra la nuova (trascendentale) filosofia di Kant ed il pubblico colle sue " Lettere sulla filosofia kantiana „ che comparvero fra il 1786 ed il 1787 nel " Mercurio tedesco „ di Wieland suo suocero. Reinhold fece, col suo insegnamento

in Jena, l'università turingia il primo centro del movimento kantiano. E quando nel 1794 fu chiamato a Kiel gli successe in Jena *Johann Gottlieb Fichte* (1762-1814: vedi la fig. 55), il figlio di un povero tessitore dell'Oberlausitz. Allorchè Fichte a cagione del suo preteso ateismo dovette lasciare in Jena il suo fecondo insegnamento, il suo posto fu occupato (1798) dallo svevo *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling* (1775-1854; vedi fig. 56) e accanto a lui e quindi dopo lui dal 1801 fino alla grande catastrofe militare del 1806 insegnò in Jena lo stoccardese *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1770-1831). Così Goethe, che dopo il suo ritorno dall'Italia aveva ristretto la cerchia de' suoi ufficii essenzialmente a quelli di ministro del culto e di amministratore dell'università, poteva vantare con piacere che Jena si mantenesse sempre nel possesso della recente filosofia. Da Jena la filosofia critica di Kant si era diffusa in una rapida corsa vittoriosa per tutta la Germania, come era solo toccato prima nella stessa guisa da Lipsia alla filosofia di Wolff e più tardi da Berlino al sistema di Hegel. La "*Allgemeine Literaturzeitung*" di Jena, una grande rivista di recensioni (fondata nel 1785 dal professore Christian Gottfried Schütz), da cui in seguito provennero la "*Hallische Literaturzeitung*" (1804-49) e per l'eccitamento di Goethe la nuova "*Jenaische Literaturzeitung*" (1804-48), servì da una banda ad estendere la influenza della dottrina kantiana a tutti i rami della scienza, come d'altra parte la rivista stessa propugnando la filosofia critica acquistò di credito e di efficacia col diffondersi della medesima.

Fig. 56. – Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Dalla litografia di Hanfstängl (Quadro di J. Stieler).

Mentre Jacobi, il filosofo del sentimento, si lamentava che Kant non avesse più lasciato sussistere nel mondo che l' "Io", l'eroico Fichte accolse con gioia questo idealismo soggettivo, costruendovi sopra la sua "Dottrina della scienza" (1794).

Egli, il filosofo della libertà e dell'energia, non voleva riconoscere un " essere „, bensì solo un " fare „. È probabile che Goethe abbia voluto deridere nella scena del " *Bakkalaureus* „ del " Faust „ l'esagerazione degli scolari di Fichte, che senza comprenderne il senso più profondo giuravano sulle parole del maestro. L'arditezza e la forza morale, colle quali Fichte tenta di chiarire tutto dallo sviluppo dell' " io „, a cui si contrappone la natura come il " non-io „, esercitarono già in Jena un'azione moralmente educatrice sulla gioventù. La prima scuola romantica, che si trova in quel medesimo stretto rapporto coi sistemi di Fichte e di Schelling che Schiller colla filosofia di Kant, estese poi la dottrina filosofica di Fichte della sovranità dell'individuo in rischiosa maniera al campo estetico quale giustificazione dell' arbitrio soggettivo. Ma pure la filosofia della natura di Schelling e quella dello spirito di Hegel derivano dalla " Dottrina della scienza „ di Fichte. Schelling tentò nel suo insegnamento di Jena di realizzare l'identità dello spirito e della natura (io e non-io). Mercè sua, la natura apparve ai romantici sotto l'aspetto di una rivelazione mistica, in cui Friedrich Schlegel e Novalis affermano di sentire la soluzione di tutti i possibili misteri.

1. Schiller in Jena. L'amicizia di Goethe e Schiller.

Appunto nel momento che la piccola Jena si disponeva per mezzo di Reinhold a diventare la cittadella del kantismo, veniva offerto al poeta dei " Räuber „ e del " Don Karlos „ l'ufficio onorario di professore di storia in Jena. Il 26 maggio 1789 Schiller tenne la sua prolusione accademica: " Che cosa si chiama e per quale fine si studia la storia universale? „ La materia della storia universale deve stimolare lo spirito filosofico " a trarre da ogni fenomeno che gli si presenti la più grande efficacia, che egli sappia, sul pensiero „.

La filosofia ed i suoi problemi avevano già attirato fortemente Schiller nell'accademia militare. Non solo Rousseau ma pure Spinoza era stato celebrato nelle poesie della " Antologia „, fra le quali si trovano delle strofe sull'amicizia da un romanzo ancora inedito. Nella " Thalia „ apparvero di poi alcune parti di questo romanzo sotto il titolo di " Lettere filosofiche „ scambiate fra Julius e Raphael (Körner). La teosofia poetica di Julius mostra piuttosto l'influsso di tutte le possibili letture filosofiche che non determinati e proprii principii filosofici. Essa celebra con un lirico entusiasmo la simpatia e l'amore quali la guida che ci innalza a Dio e la forza che muove l'universo. Körner era già kantiano, ma tuttavia non gli riuscì ancora di guadagnare l'amico allo studio della nuova filosofia critica. La elaborazione del " Don Karlos „ offerse a Schiller l'occasione di darsi allo studio della storia, che ora lo occupava intieramente. " Io vorrei, scriveva nell'aprile del 1786 a Körner, non aver studiato altro, per dieci anni di seguito, che storia. Io credo che sarei diventato un ben altro uomo „.

Schiller si era pienamente persuaso durante la sua dimora in Dresda che la vita condotta fino allora non gli aveva ancora fornito che scarsi mezzi di coltura perchè egli continuasse a poetare senza pericolo di esaurirsi. Con lucida risolutezza quale sovratutto si esprime nella lettera di Schiller da Weimar all'amico

Huber il 28 agosto 1787, egli si propose di risolvere il problema della sua coltura e della sua autoeducazione. Una semplice ripetizione della materia, sebbene la sua posizione tribolata malgrado il nobile appoggio di Körner glie lo avesse imposto, non lo poteva certamente soddisfare. Colui che imparava seppe anche insegnare. Frutto del primo laborioso inverno di Weimar e di un mese d'estate abbellito dai primi raggi di una simpatia d'amore in Volkstedt presso Rudolstadt, uscì fra la sorpresa generale nell'autunno del 1788 il primo (unico) volume della "Storia della insurrezione dei Paesi Bassi contro la dominazione spagnuola". Il secondo capolavoro storico di Schiller, la "Storia della guerra dei trent'anni", comparve quindi — dopo che in seguito al primo era stato chiamato ad insegnare in Jena — nel calendario storico per le dame di Göschen (1791-93). Si accompagnarono con queste due opere una serie di minori studii storici, come il "Prospetto storico universale dei più notevoli avvenimenti politici dei tempi dello imperatore Federico I", "La missione di Mosè" e la direzione di due grandi collezioni: "Storia delle ribellioni e delle congiure più notevoli" (1788) e "Raccolta generale di memorie storiche" (1790).

Schiller intraprese un vasto ed abbastanza esauriente studio, date le condizioni della scienza storica d'allora, per la storia della ribellione dei Paesi Bassi, sebbene il suo interesse si volgesse assai meno al corso reale degli avvenimenti ed assai più alle idee generali, di cui egli ammetteva l'efficacia nella storia, ed alle eminenti personalità. Il suo secondo capolavoro non si mantiene all'altezza del primo e colla morte di Wallenstein si sminuì così intieramente il suo interesse per la guerra dei trent'anni che trattò solo a grandi tratti l'intiero periodo susseguente. Il poeta del marchese di Posa si mostrò anche come storico entusiasta per le idee di libertà politica e religiosa. Non sempre è giusto con quelli che le avversano e ne mette in fulgida luce gli strenui difensori. Ma la grande concezione di quel particolare periodo storico come di un documento per la storia della evoluzione della umanità, quale appunto solo può derivare da una grande personalità, ed una ammirevole penetrazione storica nel dettaglio conferiscono ai lavori di Schiller, malgrado ogni difetto di metodo, quel grande valore scientifico che fu appunto loro riconosciuto dalla recentissima indagine specialista.

Non si può certamente paragonare Schiller, per cui l'operosità di storico fu solo un intermezzo di breve durata, con un ricercatore della tempra di *Johannes von Müller* (nato nel 1752 a Schaffhausen, morto nel 1809, essendo ministro westfaliano) che Schiller stesso ricordò onorevolmente nell'ultimo atto del suo "Tell" come "uomo degno di fede". Appunto nell'anno 1786, quando Schiller cominciava ad applicarsi alla storia, Müller aveva già pubblicato il rifacimento della sua famosa "Storia della confederazione svizzera". Ma nello sviluppo della storiografia tedesca Schiller occupa un posto oltremodo importante. A ciò che i suoi "*Künstler*" (Gli artisti) esigevano circa il rapporto del lavoro dell'indagatore e del pensatore "quando la sua scienza matura per la bellezza, si sarà trasformata in un nobile capolavoro d'arte", contribuì egli stesso ne' suoi scritti storici e filosofici. Egli insegnava come lo storico senza pregiudicare la severità della scienza possa fornire un indispensabile mezzo di coltura in maniera dilettevole ad un'ampia cerchia di lettori. Schiller soccorreva così in modo splendido ad un'antica, irremissibile necessità di dare alla storiografia tedesca l'esemplare

tipico di una esposizione di forma perfetta, che servisse poi di modello per lo stile ai grandi storici tedeschi del secolo XIX.

Fra l'esordio del suo insegnamento in Jena ed il suo lavoro intorno alla storia dei trent'anni ricorre per Schiller un avvenimento fortunato ed importantissimo. Nel dicembre 1787 egli aveva imparato a conoscere in Rudolstadt le due figlie della signora *von Lengefeld*, *Karoline* fidanzata ad un certo von Beulwitz, che sposò invece più tardi Wilhelm von Wolzogen, l'autrice del romanzo "Agnes von Lilien„ e la minore *Charlotte*. I volumi "Schiller und Lotte„ pubblicati dall'ultima figliuola di Schiller, Emilie von Gleichen-Russwurm, mostrano in leggiadra guisa come durante il soggiorno del poeta alla campagna nell'estate del 1788 la simpatia per le due sorelle crebbe sempre più viva nel suo cuore, fino a che potè condurre finalmente sposa a Jena il 22 febbraio 1790 la diletta Lotte. Egli trovò per lungo tempo nella sua intelligente devozione una piena felicità ed anche quelle fide cure di cui pur troppo ebbe assai presto bisogno. Già il 3 gennaio 1791 durante una visita al suo mecenate il coadiutore Karl von Dalberg in Erfurt, fu assalito in modo minaccioso da quella malattia di petto, che doveva condurlo alla tomba. L'ansia del male lo preoccupò assai in quel tempo in cui egli non aveva altra risorsa che il suo lavoro e si ristabiliva lentamente in salute dopo una cura fatta a Karlsbad. Nel dicembre 1791 la generosa protezione del duca Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg e del ministro danese il conte Schimmelmann, che gli era stata procurata per mezzo del poeta tedesco-danese Jens Baggesen, gli concedeva per i tre prossimi anni la "indipendenza così ardentemente sospirata dello spirito, l'ozio per imparare e per raccogliersi e per lavorare per l'eternità„. Egli voleva pagare dinanzi agli uomini, per mezzo delle sue opere, il debito di gratitudine verso i generosi mecenati. Per prepararsi degnamente a questo còmpito, cominciò nel marzo 1792 con grandissima serietà lo studio della filosofia kantiana, che già nel semestre invernale dal 1792 al 1793 aveva tentato di mettere di nuovo a profitto per la sua produzione in letture sulla estetica. La protezione che gli veniva dal Nord

Fig. 57. — Charlotte Schiller, nata von Lengefeld. Da un quadro ad olio di Ludovike Simanowiz (1794), in possesso della Schillerstiftung di Marbach a. N.

gli rese pure possibile l'adempimento d'un suo vecchio desiderio: rivedere la sua famiglia e gli amici nella patria sveva (dall'agosto 1793 fino al maggio 1794). Colà fu eseguito il più noto dei ritratti di Schiller dalla signora Simanowiz, ed il modello, che il suo vecchio compagno della accademia militare, il geniale scultore *Dannecker*, dopo la morte del suo famoso amico, scolpì in un colossale busto di marmo (cfr. la tav. a p. 333).

La grandiosa opera filosofica progettata, il " Kallias „, ne' cui dialoghi doveva essere esposta la natura della bellezza, ci è solo nota nello sviluppo delle sue idee, dalla corrispondenza con Körner. Ma già nei due primi fascicoli della " Nuova Talia „ del 1792 Schiller svolgeva la sua nuova teoria del tragico attinta da Kant, a cui seguiva nel 1793 l'importante dissertazione " Intorno alla leggiadria ed alla dignità „. Schiller cominciò la sua collaborazione alle " Horen „ nel 1795 colle lettere " Sovra la educazione estetica dell'uomo „ e la stessa annata portò ancora le due parti della sua ultima grande ricerca filosofico-estetica: " Intorno alla poesia ingenua e sentimentale „.

Già nel 1784 Schiller si era occupato del rapporto fra l'arte e la morale nella sua prelezione di Mannheim sulla efficacia morale di un buon teatro stabile, con che egli, seguendo l'antica concezione, assegnava ancora alla poesia il còmpito di inculcare determinate dottrine morali (*haec fabula docet*). Sotto l'influsso di Kant egli trapassò da questa gretta teoria utilitaria ad una più libera concezione dell'indipendenza dell'arte. Appunto quando essa tenda alla bellezza, libera da ogni preconcetto, eserciterà la sua influenza nobilitante su tutta la natura dell'uomo. Quali serie esigenze tuttavia si debbano imporre per l'autoeducazione dell'artista ce lo indicano le due recensioni (1791) di Schiller delle poesie di Bürger. Noi dobbiamo esigere dall'artista non solo dell'entusiasmo, ma l'entusiasmo di uno spirito colto. Il valore della sua poesia consiste insomma nell'impronta schietta e compiuta di una " individualità purificata moralmente ed esteticamente in una umanità magnifica e purissima „. Per mezzo di un esercitato senso della bellezza l'artista può venire in soccorso agli impulsi morali. In questo senso Schiller aveva avvertito nel suo poemetto filosofico del 1789 gli " *Artisti* „ di conservare la dignità umana ad essi affidata. " Essa cade con voi! Con voi si rialzerà la caduta! „.

Nell'arte Schiller scorgeva il mezzo di conciliare lo spirito ed il senso, o, come egli diceva nelle " Lettere sulla educazione estetica „, " la forma e la materia „. Kant aveva contrapposto quali ostili potenze fra loro la legge indeprecabile del dovere morale (la pace dell'anima) e le inclinazioni dell'uomo (felicità dei sensi). Lo spirito deve assoggettarsi assolutamente il senso. Schiller che come artista propendeva dalla parte del senso doveva sentire questa sublime tensione come uno stato non idoneo alla bellezza. Di qual colpa si erano macchiati, pensava egli, i bambini della casa, perchè Kant si occupasse solo dei servi? Il terribile nemico domato potrebbe risollevarsi, ma qualora venisse rappacificato non sarebbe più pericoloso. Solamente nell'armonica riconciliazione dello spirito e del senso, quale si manifesta nell'opera d'arte, si consegue una condizione più degna dell'umanità e più consona alla bellezza. Dignità e leggiadria, spirito e sensi si debbono riconciliare scambievolmente in una certa condizione, che Schiller indica col nome di " *Spieltrieb* „. L'uomo può volere quello che deve secondo una rigida legge morale anche quale oggetto di una bella inclinazione. " Accogliete nella vostra volontà la divinità, ed essa vi discende dal trono di dove regge il mondo. Il rigido legame della legge non incatena fuorchè l'anima degli schiavi che la respinge; colla resistenza dell'uomo scompare anche la maestà

di Dio „. Così Schiller cercava colle strofe di " Ideale e vita „, la più elevata di tutte le poesie filosofiche, di esporre chiaramente in splendide imagini e pittoresche similitudini ad una più vasta cerchia di lettori le idee delle sue dissertazioni filosofiche.

Dalla pura sfera della bellezza la greve materia (sensualità) non ci può più trascinare nel fango. E sorge così ancora per l'arte un particolare còmpito: quello politico. Ancora nella redazione pubblicata nel 1795 delle lettere " Sovra l'educazione estetica dell'uomo „, ma più fortemente nelle lettere originali inviate nel 1793 al duca di Augustenburg muove dalla considerazione della rivoluzione francese. Le istituzioni politiche, sotto le quali viviamo, non corrispondono alle esigenze della ragione. Ma " il tentativo del popolo francese di immettersi nei suoi santi diritti umani e di conquistarsi una libertà politica, ha solo messo in evidenza la sua incapacità e la sua indegnità. Il secolo ha prodotto una grande epoca; ma il grande momento trova una piccola generazione „.

Per mezzo della libertà apparve non già un'umanità oppressa, ma solo un'animalità scatenata. Non fanno di mestieri libere costituzioni, ma l'educazione dei cittadini per questo stato razionale dell'avvenire, poichè lo scopo di tutti gli sforzi, la " libertà politica e civile „, il più santo per sempre di tutti i beni, non si potrà conseguire che sulla salda base di un carattere annobilito. Il poeta-filosofo svolge idee affatto simili a quelle riassunte da *Gneisenau* nella esortazione: " Entusiasma dapprima la schiatta umana per il suo dovere, quindi per il suo diritto! „. Secondo Schiller, l'antico stato addimostrò di non essere capace di crescere liberi uomini, degni cittadini, dai quali solo può derivare il miglioramento. D'altra parte non possiamo fondare lo stato razionale in cui prosperino liberi uomini per la mancanza degli stessi. Da questa contraddizione insolubile in apparenza ci può trar fuori solo un metodo di educazione, indipendente da tutti gl'influssi e da tutte le restrizioni governative. Dove tutti gli altri mezzi mancano, l'arte " cultrice delle anime „ intraprenderà l'educazione di un'umanità più libera e più nobile.

Per quanto si possa dire praticamente inattuabile la convinzione di Schiller su questo còmpito dell'arte, rimarrà pur sempre ammirevole la grandezza della teoria, che ci mostra qui il pensatore ed il poeta preoccupato delle grandi questioni politiche. Non è qui però il caso di pensare ad una subordinazione della poesia per un migliore spicco di assiomi morali come da essa si era preteso per tutto il secolo XVIII. L'arte è per Schiller la figlia della libertà, e solo in quanto che essa, indipendentemente da tutti gli ostacoli frapposti da un fine, si svolga secondo la sua particolare natura, riesce educando e nobilitando un popolo ad innalzare l'umanità. Schiller aspirava a realizzare l'attuazione del còmpito esposto nelle lettere estetiche, allorchè dalla rivista mensile, a cui sperava di legare i migliori scrittori che fino allora avevano svolto la loro influenza isolatamente, voleva escludere le questioni politiche del giorno e raccogliere all'incontro, per via di inchieste storiche e filosofiche, contributi " per l'ideale di una umanità più nobile, ed occuparsi secondo le forze per la tranquilla costruzione di concetti migliori, di principii più puri e di costumi più nobili, dai quali in fine dipende ogni vera miglioria dello stato sociale „.

Le " Horen „, per le quali ebbe a collaboratori il libraio di Tubinga Johann Georg Cotta quale editore, Goethe, Herder, August Wilhelm Schlegel, Voss ed Hölderlin, filosofi quali Fichte, Wilhelm von Humboldt, Jacobi, Engel, storici quali Archenholz ed il suo collega di Jena, Karl Ludwig von Woltmann, non cor-

risposero nei loro dodici volumi (1795-97) alle severe pretese di Schiller. Ma pure egli cercò irremovibilmente di aver di mira e di promuovere ne' suoi articoli per le “ *Horen* „ e nel “ *Musenalmanach* „ da lui diretto (1796-1800) come ne' suoi drami in molteplici forme questa coltura estetica-morale del suo popolo.

Dopochè Schiller nel 1788 con “ Gli Dei della Grecia „ aveva rimpianto uno scomparso mondo di bellezza ed aveva rivolto ne “ Gli artisti „ uno sguardo sovra l'origine e la storia nonchè sugli altissimi còmpiti dell' arte, restrinse ogni sua attività poetica nella versione d'alcune tragedie di Euripide e del secondo e quarto libro della Eneide di Virgilio in stanze libere (1792). Non riuscì a dar forma ad alcuni disegni di epica, pei quali era stato prescelto a protagonista Gustavo Adolfo o Federico il grande. Solo nell'estate 1795 tornò a rifiorire la poesia di Schiller colla “ Potenza del canto „ (“ *Macht des Gesanges* „) e “ Pegaso in vassallaggio „ (“ *Pegasus in der Dienstbarkeit* „). La bizzarra mescolanza di astrazione filosofica e di intuizione poetica, che Wilhelm von Humboldt vantò quale caratteristica del suo amico, si manifestò sopratutto nella poesia “ *Ideal und Leben* „ in cui Schiller spirò nell' antica poesia didascalica della scuola di Pope un nuovo vigore di vita in nuova forma lirica. Ora egli ci mette dinanzi agli occhi in una descrizione magnifica di imagini i dettagli della vita umana ed i grandi tratti dello sviluppo della civiltà (“ *Spaziergang* „, “ *Eleusisches Fest* „, “ *Die Glocke* „: La passeggiata, La festa di Eleusi, La campana), ora raccoglie concisamente in distici di piacevole ritmo i prodotti del suo profondissimo pensiero (“ *Die Führer des Lebens* „, “ *Natur und Schule* „, “ *Der Tanz* „, “ *Das Glück* „, “ *Nänie* „: La guida della vita, Natura e scuola, La danza, La felicità, Nenia).

Fig. 58. — Wilhelm von Humboldt. Dalla incisione di E. Eichens (quadro di Fr. Krüger), in W. von Humboldts « Gesammelte Werke », vol. I, Berlin, 1841.

Per mezzo delle “ Horen „ avvenne finalmente anche l'avvicinamento di Goethe e di Schiller, preparato con fine tatto femminile da Lotte. Serenamente intimo durò l'antico vincolo con Körner. La corrispondenza dei due amici, la fonte più importante per la vita privata di Schiller, pubblicata per la prima volta nel 1847, ci permette di gettare uno sguardo nelle cure e nelle disposizioni, nei pensieri e nei progetti di Schiller. Nel febbraio 1794 Guglielmo il fratello maggiore di Alexander von Humboldt (nato nel 1767 in Potsdam, morto nel 1835 in Tegel), la cui moglie, piena di intelligenza e di sentimento, *Karoline von Dacheröden*, fu un'amica di giovinezza delle sorelle Lengefeld, si era stabilito in Jena per causa di Schiller. Il nobiluomo prussiano, che aspirava ad un'altis-

sima coltura intellettuale, si interessò nella filosofia agli sforzi di Schiller per l'approfondimento delle questioni morali estetiche. Ma per lo studio dell'antichità, a cui Schiller si era accostato già nel 1789 colla sua alata traduzione delle “Fenicie„ e della “Ifigenia in Aulide„ di Euripide, gli servì di ottima guida Wilhelm von Humboldt, il traduttore dell'“Agamennone„ di Eschilo. Humboldt stesso fece precedere nel 1830 la pubblicazione della sua corrispondenza con Schiller, che illustra questioni estetiche, metriche, filosofiche nel grande pensiero proprio dei due scrittori, da un “preambolo intorno a Schiller e intorno al suo sviluppo intellettuale„: che ancora oggi è il meglio ed il più profondo di tutto il molto, che si scrisse intorno al poeta. Ma *Goethe* allorchè nel 1824 si disponeva alla sua edizione della sua corrispondenza con Schiller, poteva vantare dei sei volumi dedicati al re Luigi I di Baviera che si offriva con essi un gran dono ai tedeschi, anzi all'umanità, “Due amici dell'arte che si giovano sempre reciprocamente, aprendosi istantaneamente il loro cuore„. È cosa rara, soggiungeva, che persone, che formano la metà l'una dell'altra, non si respingano ma si colleghino e si completino a vicenda.

Fig. 59. — Alexander von Humboldt. Dalla incisione di J. J. Freidhoff (1768-1818). Quadro di F. G. Weitsch (1758-1820).

Subito nelle prime lettere Schiller istituì un confronto fra il carattere suo e quello dell'amico. Per rendersi quindi un'idea chiara delle differenze capitali delle loro attitudini poetiche, indicò poi nel trattato “*Ueber naive und sentimentalische Dichtung*„ il divario personale nello sviluppo della letteratura universale quale un divario di tendenze, riducendo l'antitesi della poesia ingenua e sentimentale alla stessa antitesi che si manifesta nell'umanità fra realisti ed idealisti.

La poesia ingenua, che noi dobbiamo cercare principalmente nell'antichità classica, si sente ancora legata indissolubilmente colla natura; la poesia sentimentale

aspira a questa unità perduta nell'età moderna (cristiana). Goethe gli appare così un poeta ingenuo ed egli si giudica per contro un sentimentale. Non senza lotta egli era arrivato ad una tale concezione storica ed a superare quindi il contrasto personale. Allorchè Schiller venne a contatto per la prima volta in Weimar con Goethe, ne ammirò lo intelletto, ma risentì dell'odio contro l'uomo. Ma egli stesso ci testimoniò in una lettera alla contessa Schimmelmann (23 nov. 1800) che Goethe aveva per lui fra quanti avesse mai conosciuto il maggior valore come uomo. " Egli possiede una grande sincerità ed onestà nella sua natura e la maggior serietà in fatto di giustizia e di bontà „. Goethe e Schiller si unirono in un saldo legame di amicizia non solo per la comunità dei principii artistici, ma per una concorde aspirazione morale verso il bello, che era per loro il simbolo del vero. Anche il loro amico di casa, il giovane Heinrich Voss, ne' suoi ragguagli mette sempre di nuovo esaltandole in rilievo la grandezza e la bontà umana di ambedue. Quando Schiller si strinse di amicizia con Goethe, sentiva già subbissarsi il suo corpo, ma egli sperava ancora di salvare dallo sfacelo con possa infaticata lo spirito: " ciò che meritava di essere conservato „.

Goethe stesso non si stancò dal celebrare la sua relazione con Schiller come il maggior bene che la fortuna gli avesse preparato nella seconda metà della sua vita e più non volle saperne della stolta valutazione dei loro meriti particolari colla aurea frase che i tedeschi avrebbero dovuto rallegrarsi che si trovasse un paio di tali valentuomini, intorno a cui potesse sorgere una tal questione. Era grato a Schiller che lo avesse richiamato ai liberi campi della filosofia dalle sue ricerche di storia naturale. Per le " Horen „ di Schiller rimaneggiò Goethe le sue " *Schweizer Reisebriefe* „ del 1779 e tradusse la autobiografia dello incisore *Benvenuto Cellini*, di questo magnifico tipo d'artista superuomo del rinascimento italiano.

Nelle " Horen „ Goethe diede il modello alla novellistica tedesca col suo racconto a cornice, colle " *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* „ (Svaghi di emigrati tedeschi) che si svolgono con molta fantasia in una favola polisensa, fornita di simboli massonici. Egli compose per le " *Horen* „ le due " Epistole „ dalla chiacchiera leggiadra e si lasciò decidere da Schiller a pubblicare le venti " *Elegie romane* „.

Schiller seppe subito apprezzare in queste elegie " una vera manifestazione del buon genio poetico „, come ancora più tardi pregiò quale una fra le migliori opere di Goethe esse e gli idilli affini: " *Der neue Pausias und sein Blumenmädchen* „ e sopratutto " *Alexis und Dora* „, poichè questi non aveva mai espresso più schiettamente e più completamente la sua individualità ed il mondo. All'incontro le " Elegie romane „ trovarono in generale una accoglienza persino cattiva, a cagione della loro libera confessione di un amore sensuale. Goethe aveva cominciato le Elegie probabilmente già in Roma. Ma solo quando strinse al suo ritorno la sua relazione amorosa con *Christiane Vulpius* compì tutta la serie di questi canti unici nella letteratura tedesca. Non soltanto gli antichi intimi rapporti colla signora von Stein furono per alcun tempo turbati quando Goethe accolse nella sua casa la leggiadra Christiane, la sorella di Christian August Vulpius, il mal famato autore del raccapricciante romanzo sul " Capitano dei masnadieri Rinaldo Rinaldini „ (1798) che fu più tardi bibliotecario in Weimar. Ancora dopo che Goethe, schivo del matrimonio, si era finalmente deciso nel 1806 a sposare legalmente la sua fedele compagna già madre

del suo unico figlio Augusto, la società di Weimar non potè mai perdonare alla " molto calunniata " Christiane: " che egli ti abbia scelto e che tu non ti sii a lui diniegata, nè solo per un fuggevole piacere quale ragazza da poco; tu, semplice creatura che in un ardente slancio di ogni giorno ti stringevi al suo petto, procacciandogli nella sua inquietudine una serena felicità, tu umile, disinteressata e fedele per tutta la vita ". I versi suggestivi della descrizione di Paul Heyse della casa di Goethe in Weimar esprimono secondo il pensiero della madre di Goethe la gratitudine per ciò che Christiane nella sua mancanza di ogni pretesa era stata per Goethe. Noi dobbiamo ad ogni modo alla felicità domestica d'amore che ella procurò al poeta una gran parte delle " Elegie romane ". Non sdegnò Goethe di mutuare anche dal triumvirato romano delle elegie, da Properzio, Tibullo, Ovidio; ma non imitò scolasticamente gli antichi. Il poeta tedesco nel Lazio e dopo il suo ritorno nella patria nordica si fece incoronare gioiosamente dalla Musa di quella corona di freschi fiori di cui gli aveva già cinto una volta le tempia. Ricordi e sentimenti personali si uniscono colle impressioni della grandezza romana, che parla allo intelletto ed all'animo dello innamorato del mondo antico e medievale. Non come uno scolaro ma quale un legittimo erede si associa il postumo tedesco agli antichi elegiaci, le cui agili movenze egli ora fa risuonare artisticamente nella rozza lingua dei barbari nordici colla eufonia armoniosa di questi distici limati accuratamente giusta i consigli di August Wilhelm Schlegel, arricchendo la lirica tedesca di nuovi suoni e di un'opera artistica perfetta e nello stesso tempo personale.

L'ostilità colla quale le "*Horen*" furono avversate dalla critica e la sprezzante indifferenza colla quale furono accolte dai lettori, spinsero gli amici collegati ad aggiustare terribilmente la partita colla generazione precedente sfornita di ogni buon gusto nell'"Almanacco delle Muse" di Schiller del 1797 per mezzo delle "*Xenien*" composte in comune. Per quanto sia stato grande lo sdegno momentaneo per i distici mordaci, che trovò la sua espressione in incredibili volgarità contro i cuochi sudici di Weimar, contro i due buoi che facevano alle cornate, l'efficacia di quello spiritoso tribunale sulla letteratura tedesca fu tuttavia salutare e durevole. La separazione tra la letteratura rovinata della "*Aufklärung*", di cui Nicolai fu deriso quale il più attivo rappresentante e la nuova poesia che balzava fuori da un fresco senso delle antiche forme d'arte si compì apertamente per mezzo delle "*Xenien*". E gli amici di Jena e di Weimar si accinsero ora tanto più seriamente a offrire con proprie creazioni l'argomento che giustificasse le loro aspre condanne satiriche. Allo "*Xenien-Almanach*" essi fecero seguire il "*Balladen-Almanach*".

Goethe aveva composto nella sua gioventù ballate popolari ed aveva tradotto in quadri ed avvenimenti aspirazioni naturali nell' "*Erlkönig*" e nel "*Fischer*". Schiller in anni più lontani aveva per lo più solo sfiorato il campo delle romanze comiche. Nella poesia delle ballate, che ambedue coltivarono ingegnosamente con particolar zelo nell'anno 1797, Goethe cerca di fornire alla parte aneddotica un contenuto ricco di savia dottrina ("*Zauberlehrling*" e "*Schatzgräber*") e di predicare il trionfo dell'umano universale sovra il mutarsi delle concezioni religiose e delle leggi morali sociali. Così nella "*Braut von Korinth*" (Sposa di Corinto) come già prima Schiller nei "*Götter Griechenlands*" (Gli Dei della Grecia) prende parte per la variopinta moltitudine degli antichi Dei, che non pretendevano ancora dall'ardente gioventù il sacrificio degli istinti naturali e proclama in "*Gott und Bajadere*", una

leggenda di una Maria Maddalena indiana, la forza purificante dell'amore disinteressatamente devoto che viene pure in soccorso della peccatrice rigettata. Solo nella serie delle ballate a dialogo sui casi amorosi della mugnaia e nel colloquio del prigioniero coi fiori ("*Blümlein Wunderschön*") tenta Goethe di riprodurre l'antico tono popolare della ballata, ma però non gli vien più fatto come prima. Quando Schiller tende a questo tono così facilmente ottenuto da Bürger gli avviene di scivolare facilmente, come nel "*Ring des Polykrates*" e nel "*Gang nach dem Eisenhammer*" in una cadenza di verso che provoca la parodia. Allo incontro servendosi dell'alto tono patetico nelle "*Kranichen des Ibykus*", nel "*Siegesfest*" e in "*Kassandra*", nel "*Kampf mit dem Drachen*", e più tardi ancora in "*Rudolf von Habsburg*" sa efficacemente rappresentare sentimenti morali e psichici in splendidi quadri storici, ed a porre magnificamente sotto gli occhi con ricca vena nel "*Taucher*" i fenomeni naturali non mai da lui osservati. Mentre Goethe conservò un piacevole carattere di serenità alla "*Gesellschaftslied*", di cui ci diede numerosi saggi nel "*Taschenbuch auf 1804*" e frequentemente ("*Tischlied*", "*Die glücklichen Gatten*", "*Ergo bibamus*"), anche Schiller mise a profitto questa poesia di circostanza per volgere sempre lo sguardo con larghezza di pensiero sul complessivo sviluppo della storia ("*An die Freunde*", "*Die vier Weltalter*", i due "*Punschlieder*"). Ma Schiller volle celebrare la conclusione della pace di Amiens ed il principio del nuovo secolo con una solenne poesia, in cui attingeva conforto dal perfezionamento raggiunto dal linguaggio e dallo spirito della impotenza politica, cui era condannato il popolo tedesco, mentre i Francesi e gli Inglesi si contendevano il possesso assoluto del mondo. Già una volta lo spirito tedesco aveva spezzato le catene della stoltezza ed acquistato la libertà del pensiero per tutti i popoli, e così quel popolo che più tardò a svilupparsi maturerà alla umanità il suo aureo frutto quando già sarà sfiorita la caduca primavera delle altre genti che lo precorsero in sulla via del progresso. "La lingua è lo specchio di una nazione: guardandoci in questo specchio ci appare una bellissima imagine di noi stessi. La nostra lingua dominerà il mondo".

Tanto vivo era in Schiller, malgrado l'apparente indifferenza verso gli avvenimenti politici dei suoi giorni, lo spirito patriottico che gli dettò entusiastiche parole di ammonimento anche nella "Vergine di Orléans" e nel "Tell"! Ma egli si accontentò, anzi dovette accontentarsi, di rinvigorire nel suo popolo colla sua tranquilla opera poetica quelle forze spirituali, che avrebbero dovuto renderlo capace di affermare vittoriosamente il suo carattere nazionale di fronte ai disegni napoleonici di dominio universale. Il valore nazionale della letteratura classica tedesca non si deve misurare da singole manifestazioni casuali, che contrastano alle esigenze politico-popolari dell'età presente così intieramente cangiata, ma dalle sue opere e dalla sua importanza per gli anni di cimento che irruppero subito dopo la morte di Schiller. Ed allora appare inestimabile. Già in sulla fine del 1803 venne a Weimar la intelligentissima rappresentante della letteratura francese, la signora di Staël. Ebbe colà le impressioni che la spinsero, nel momento che la Francia calpestava trionfante i governi tedeschi, a rendere omaggio alla superiorità intellettuale della Germania nel suo libro "*De l'Allemagne*", invano proibito nel 1810 dalla polizia di Napoleone.

Mentre Schiller si accingeva già alla sua nuova carriera drammatica, Goethe era passato dall'idillio al poema borghese. Il rimaneggiamento del "*Reinecke Fuchs*" (cfr. vol. I, p. 276), un antico poema, che conosceva da lungo tempo nella

traduzione in prosa di Gottsched del 1752, l'aveva cominciato ad occupare dopo la spedizione militare nella Champagne. Ne' suoi esametri aggiunse agli attacchi satirici dell'antico poema di poco alterato alcuni nuovi frizzi contro le stoltezze politiche. Ma l'antico interesse di Goethe per la storia e la tecnica della poesia epica ebbe inaspettatamente nuovo alimento allorchè il suo caro e perspicace professore *Friedrich August Wolf* nel 1795 ad Halle ne' suoi critici "*Prolegomena ad Homerum*" tentò di mettere da parte il poeta Omero quale una figura mitica e di spiegare il graduale formarsi della Iliade e della Odissea da epici canti di popolo. Mentre Goethe aveva mantenuto ancora la cornice dell'idillio per la magnifica e placida descrizione di un amore giovanile lentamente maturato e che si manifesta nell'ora del distacco coll' "*Alexis und Dora*", si cimentò invece ora con dinanzi agli occhi la critica di Wolf e la graziosa "Luise" dell'idillio di Voss in pieno campo epico. Nell'autunno del 1797 comparve "*Hermann und Dorothea*".

Nella elegia omonima destinata a servire di prefazione al poema, Goethe stesso afferma che la sua poesia rappresenta la naturale e semplice vita tedesca. E nel dicembre 1796 riferiva a Meyer che egli aveva " tentato di sceverare dalla sua mondiglia nel crogiuolo epico l'elemento schiettamente umano della vita di una piccola città tedesca e che si era adoperato nel medesimo tempo di riverberare da un piccolo specchio i grandi movimenti e le grandi mutazioni del teatro del mondo. Il tempo dell'azione è all'incirca nell'agosto passato ". L'aneddoto che serve di base all'azione del poemetto deve essersi svolto in una località presso Altmühl durante il passaggio dei protestanti cacciati dal territorio di Salisburgo. La storia subito narrata in uno scritto " *Das liebethätige Gera gegen die Saltzburgischen Emigranten* " trapassò due anni appresso nella " Completa storia della emigrazione dei Luterani cacciati dal vescovato di Salisburgo " di G. G. Göcking. Goethe vantava il fortunatissimo argomento quale " un soggetto di cui non avrebbe forse mai più trovato il compagno nella vita ". Ma appunto il confronto della materia della sua opera colla fonte mostra la vigoria e la profondità della nuova creazione balzata con una impronta soggettiva dallo intelletto e dal cuore del poeta. Già la sostituzione dello sfondo confessionale, che avrebbe impedito il lieto interesse di tutta la nazione, collo sfondo politico di un presente immediato, fu un merito del poeta. La riflessione del padre riguardo la povertà della ragazza viene superata da ultimo nei ragguagli, poichè la salisburghese può mostrare come dote una borsetta piena di ducati. Goethe ricondusse tutto purificato alle forme naturali della vita umana e le animò come sempre di una nota soggettiva. La congettura affatto destituita di fondamento che la fuga della signora di Türkheim, della sua Lili amata da giovane, dinanzi al tribunale rivoluzionario gli sia stato d'incentivo alla creazione di Dorothea non si può assolutamente accettare. Ma quando il poeta alla lettura del colloquio di Hermann colla madre diceva asciugandosi le lagrime: " Si fonde così presso i proprii carboni ", dobbiamo ben ricordarci che la madre di Hermann fu introdotta affatto a nuovo nell'azione in sul modello della signora consiglieressa Elisabeth Goethe. Per quanto l'oste del Leon d'oro ed i suoi compagni di taverna, il parroco e lo speziale ci appaiano dei semplici borghesi Goethe seppe tuttavia foggiarne dei tipi, che a mala pena si incontrano negli idillii di Voss. Dalla angusta vita borghese lo sguardo si distende sovra i portentosi avvenimenti del mondo e dei popoli, le cui ultime onde vengono ad infrangersi nella quiete della piccola città campagnuola. Le schiere migranti, che si sottomettono alla sentenza del più vecchio, rivolgono lo sguardo del poeta ai tempi

primitivi della umanità e ad una civiltà che si forma nuovamente nelle burrasche. Colla scomparsa del fidanzato di Dorothea la scena si trasporta nella superba capitale della Senna, nel cratere donde eruppe la lava rivoluzionaria. Ma dall'universale scotimento si forma di bel nuovo un'altra volta attraverso l'amore di Hermann e Dorothea il patto primitivo, sovra il cui saldo fondamento naturale riposano stato e popolo, cioè la famiglia. E la sana generazione trova il sicuro ardire di affermare con forza consapevole il suo carattere tedesco di fronte alla terribile rivoluzione.

Goethe si liberò in questo poemetto moderno di tutto il macchinario degli Dei e dei demoni dell'epoca del rinascimento e della pompa delle imagini richiesta dall'arte poetica anteriore. Egli cercò come poeta del pari che come uomo la grandezza e la verità nella semplicità del naturale. E tentò pure di accostare quanto più gli fosse possibile alla semplice parlata tedesca l'esametro, che nel 1797 era il verso preferito, con una voluta trascuranza della prosodia greca pretesa da Voss. Lo studio di Omero, a cui Goethe era rimasto fedele fino dai giorni entusiasti di Werther, si manifestò solo di necessità nella plastica conformazione e nella naturalezza del tutto come delle parti senza mescolanze straniere. Il problema soltanto considerato teoricamente da Schiller della possibilità di un epos nella letteratura tedesca in sulla fine del periodo della "*Aufklärung*" veniva felicemente risolto da Goethe con questo poemetto.

Gli antichi avevano anche qui seguìto il loro fedele cultore nella vita fuori della scuola. Non pertanto l'imitazione dell'antichità dominante da due secoli continuava ad esercitare così fortemente il suo influsso malgrado l'insegnamento di Herder, che pure il poeta di "Hermann und Dorothea", invece di eseguire il poema progettato su Tell, potè cadere nell'errore di voler continuare come un omeride la Iliade in una "Achilleïs" piena d'arte, ma costrutta ed adornata artificiosamente. Se Goethe si era sbagliato arcaicizzando nella materia e nella sostanza quando cantò la morte del divino figlio di Teti, il poeta di spiriti classici aveva tuttavia trasfuso nello stesso decennio nella moderna forma dell'epos, nel romanzo, le idee attinte dalla fervida vita del suo tempo. Dei sette volumi dei "*Goethes neue Schriften*" che egli pubblicò fra il 1792 ed il 1800 nella libreria Unger di Berlino, quattro contengono il romanzo "*Wilhelm Meisters Lehrjahre*" (1795-96). Già venti anni prima di questa edizione aveva cominciato a lavorare intorno al romanzo e di nuovo solo dopo due decennii comparvero, facendo seguito ai "*Lehrjahre*", i "*Wilhelm Meisters Wanderjahre*". Fu così questa l'opera di Goethe che lo tenne più lungamente occupato dopo il "Faust".

Del romanzo orinariamente progettato sul teatro si formò a poco a poco, arricchendosi di esperienze esteriori ed intime il romanzo, che Treitschke disse una "odissea della cultura". La questione "Come si educa l'uomo?" è la base del romanzo. La società segreta della torre coi suoi simboli che concede finalmente a Wilhelm il diploma di maestro ci appare come molte altre cose roba vecchia nei "*Lehrjahre*". Ma in un quadro del movimento della cultura del secolo XVIII che sperava la sua salute dai Rosacroce e dagli Illuminati non potevano mancare le società segrete, che lavorando per il perfezionamento dei loro membri, educavano i compagni. Wilhelm deve venire su un uomo armonicamente libero, affinchè così educato possa essere in grado nei "Wanderjahre" di operare da membro utile della società umana. Nella sua aspirazione ad una cultura estetica Wilhelm, figlio di un

mercante, vuole uscire dalla sua angusta sfera borghese. Egli erra nel suo confuso agitarsi allorchè tratto da un istinto di dilettante crede di conseguire il suo scopo nel mondo dei comici. I drami di Shakespeare, questi aperti, portentosi, tempestosi libri del destino, lo attraggono alla vita operosa nel mondo reale. Egli impara nella società aristocratica la virtù emancipatrice del sicuro possesso delle forme sociali, " il sapere del mondo ", cui pure il figliuolo del borghese di Francoforte trapiantato alla corte di Weimar diede un grandissimo peso. Wilhelm vede tumultuare la grande vita ricca di fatti nel principe Enrico di Prussia, come Amleto, il suo eroe prediletto, nel vittorioso Fortebraccio. Ma le " Confessioni di una bella anima " finemente elaborate sovra le note lasciate dalla signorina di Klettenberg apprendono a Wilhelm a conoscere pure le profondità di un sentimento cosciente di sè stesso che al di fuori dal regno delle vaghe apparenze si costruisce fra i dolori il suo religioso mondo interiore. Un dolorosissimo destino umano ci appare nel misterioso bardo tratteggiato a tinte fosche nell'ambiente più vicino a Wilhelm. Philine, una creatura materialmente sensuale, e *Mignon* che dimentica l'elemento terreno in una ardente brama spirituale si contendono Wilhelm, fino a che egli trova fra la varia schiera di figure femminili la nobile compagna a lui destinata in Natalia, sanamente equilibrata. La chiusa del romanzo con tre matrimonii fra borghesi e nobili origina dalla intenzione sociale di schiudere alla borghesia nel suo campione Wilhelm quella più libera educazione, che prima della rivoluzione la nobiltà considerava come una sua prerogativa.

Ammirando la critica epistolare di Schiller e valendosi de' suoi consigli dava intanto Goethe l'ultima mano al romanzo, la cui naturalistica riproduzione della realtà avrebbe dovuto scandalizzare i suoi contemporanei più vecchi. Essi si compiacevano di preferenza delle fiorite, virtuose e commoventi storie famigliari, in cui il cappellano militare *August Heinrich Iulius Lafontaine* di Halle (1758-1831) consumò presto col gran scrivere delle doti non comuni (" *Der Sonderling* ", 1793; " *Clara du Plessis* ", 1794). All'incontro, per i romantici, i " *Lehrjahre* " diventarono subito un manuale dell'arte del vivere, l'opera più bella di tutta la letteratura tedesca. Dall' " *Ofterdingen* " di Novalis e dal " *Florentin* " di Dorothea Schlegel fino al "*Maler Nolten* " di Mörike ed al " *Grüner Heinrich* " di Keller si stende la multiforme schiera dei romanzi sorti sotto la influenza del " Wilhelm Meister ". Ma Goethe stesso, che nel suo grande romanzo aveva allargato così ampiamente e liberamente la cornice per accogliervi l'intiera folla delle sue visioni, componeva già pochi anni dopo la morte di Schiller " *Die Wahlverwandtschaften* " (Le affinità elettive), 1809, nella cui costruzione rigorosamente congegnata ottenne appunto il completo effetto tragico mediante la cerchia strettamente chiusa del drama sentimentale, che si svolge fra quattro persone. I " *Meisters Lehrjahre* " ci appaiono oggi già in parte un po' scoloriti, ma all'incontro " *Die Wahlverwandtschaften* ", balzati fuori da una " ferita profondamente dolorosa ", si proclamarono il primo modello precoce del romanzo moderno.

Goethe stesso affermava che in quella novella ingrossatasi in un romanzo non esisteva tratto che egli non avesse vissuto, ma che non fosse stato alterato. La leggiadra *Minna Herzlieb*, figlia adottiva del libraio di Jena Frommann, era, come Goethe racconta nella " Corona di sonetti " a lei indirizzata nell'inverno 1807-808, cresciuta sotto i suoi occhi. Non una struggente fiamma d'amore bensì una calda simpatia per la

fiorente giovinetta accese il poeta marito di Christiane. Mentre la passione di Werther finì tragicamente per il matrimonio di Carlotta il barone Eduard invece cerca di liberarsi dal legame del suo matrimonio con Charlotte, tostochè gli appare la figlia adottiva di costei Ottilie (Minna Herzlieb), mentre Charlotte stessa ed il capitano domano la loro forte simpatia. Come degli elementi chimici rispetto a una determinata forza di attrazione sciolgono un miscuglio ed entrano in una nuova composizione, così anche gli uomini sono attirati gli uni verso gli altri in virtù della necessità naturale di una affinità elettiva. Ma il dovere morale si oppone all'istinto naturale. La società ha il diritto di esigere la osservanza scrupolosa del matrimonio come del fondamento di ogni civiltà. È d'altronde questa una opinione affermata più di una volta con recisione da Goethe. Ma il personaggio incaricato di rappresentarla nel romanzo ci appare destituito di ogni pregio artistico nella sua importunità tendenziosa. E poichè Ottilie solo dopo l'annegamento del figlio di Eduard e di Charlotte viene a conoscere la colpa della sua passione, espia il colpevole amore rinunciando a tutte le necessità terrene e scegliendo così quella maniera di suicidio che viene riconosciuta da Schopenhauer come la sola che si possa giustificare, poichè in essa puramente si effettua lo annientamento della volontà di vivere. Superando se stessa si libera morendo dalla potenza del desiderio che lega tutte le creature e con un profondo senso di pace si conclude questo poema di rinunzia compiuto con arte meravigliosa e tutto impregnato di dolore.

Le "Affinità elettive" appartengono a quelle opere di Goethe, la cui serietà morale e la cui profondità di vita potevano solo essere comprese lentamente ed in una cerchia più ristretta. *Schiller* all'incontro seppe trovare imagini e parole entusiasmanti e che potevano essere intese da tutti allorchè egli, dopo una lunga preparazione, ritornò finalmente di nuovo al drama. Nella primavera del 1791 era sorto dalla compagnia nomade di Bellomo, che recitava fino dal 1783 in Weimar, il *teatro di corte di Weimar*, che Goethe diresse fino all'aprile del 1817, quando per mezzo di un intrigo sottilmente ordito dall'amante del duca, che seppe sfruttare l'amore che Karl August aveva per i cani, fu rimosso in una maniera umiliante dal posto, in cui aveva spiegato per ventisei anni la sua attività con grande amore a gloria di Weimar ed a beneficio dell'arte drammatica. Sebbene Goethe nelle sue pretese per gli attori, rimanesse ancora molto influenzato dalla "pomposa leziosaggine del falso decoro", della *bienséance* dell'arte teatrale francese, a cui doveva le sue prime durevoli impressioni di giovinezza, non cessò tuttavia dall'insistere senza mai stancarsi sovra il punto essenziale di una concorde cooperazione per un armonico effetto complessivo dell'opera e di una salda unità di stile. È quello stesso ideale di rappresentazione, a cui aspirarono sotto la diretta impressione dei criterii teatrali di Goethe l'Immermann in Düsseldorf e in un tempo più tardo i Meininger e Richard Wagner.

Il 12 ottobre 1798 fu inaugurato il teatro di Weimar, rimesso a nuovo, col "*Wallensteins Lager*" (Il campo di Wallenstein). Nel "Prologo" Schiller stesso affermò che in quel tempo gravissimo, in cui sulla scena della vita si combatteva per i grandi interessi dell'umanità, anche l'arte doveva tentare dall'ombra del teatro un volo più alto, poichè altrimenti la scena sarebbe rimasta al di sotto della vita reale. Nell'aprile 1799 i "*Piccolomini*" e la "*Wallensteins Tod*" (La morte di Wallenstein) furono rappresentati col prologo in Weimar. Nel-

l'estate 1800 l'opera a stampa comparve dal libraio Cotta di Tübingen ed ebbe assai presto parecchie edizioni.

Col „ Wallenstein „, che Goethe ancora un quarto di secolo più tardi giudicava così grande „ che niente di simile si fosse fatto nella sua maniera per la seconda volta „, sorgeva il moderno drama tedesco. Schiller riferì minutamente sulle difficoltà e sui lenti progressi del suo lavoro nelle lettere a Körner e specialmente a Goethe, cosicchè noi siamo in grado di dare uno sguardo alla storia istruttiva della composizione dell'opera con una precisione non possibile per quella di nessun altro autore.

Schiller ben sapeva che si trattava qui di creare un nuovo stile dramatico. Egli vide che la sua intenzione di fare un tutto armonicamente organico e di un effetto complessivo era in così forte contrasto coi drami della sua giovinezza, di cui l'effetto poggiava sui dettagli, che nel settembre 1794 lamentava: „ ciò che io ho prodotto finora nel campo dramatico non è di tal fatta da infondermi coraggio. Io mi incammino, nel vero senso della parola, per una via a me affatto ignota o almeno non mai tentata, poichè per quanto riguarda la poesia è venuto su in me da tre, quattro anni un uomo intieramente nuovo „.

„ Wallenstein „ non aveva solo fatto la sua parte nelle „ *Haupt- und Staatsaktionen* „ delle compagnie girovaganti. Ancora nel 1786 era stato edito dall'oldenburghese Gerhard Anton von Halem un drama in cinque atti: „ Wallenstein „, che fu accolto nel 1794 nelle „ Opere dramatiche „ di Halem. Ma Schiller aveva acquistato conoscenza del comandante absburghese non già da un'opera qualsivoglia, bensì lavorando intorno alla sua „ Storia dei trent'anni „. Coll'assassinio di Wallenstein si spense l'interesse più ardente di Schiller per il suo lavoro storico. Ma già nel gennaio del 1791 Schiller concepisce il disegno di un drama intorno a Wallenstein e già nel 1794 egli leggeva in Ludwigsburg al suo amico di giovinezza Friedrich Wilhelm von Hoven parecchie scene in prosa del suo nuovo drama. Epperò, per quanto si occupasse dell'argomento, Schiller trovò così insoddisfacente il suo lavoro di preparazione che nel suo calendario segnò il 22 ottobre 1796 come la vera data del principio del lavoro, da cui fu quindi così assorbito fino al 17 marzo 1799 che durante questo periodo gli furono intieramente occupati venti mesi.

Il poeta seriamente intento all'opera sua vedeva nel novembre 1796 giacergli sempre dinanzi „ senza forma e senza fine „ la „ sfortunata opera „, malgrado un lavoro preparatorio di anni. Solo per mezzo di un amplissimo e profondissimo studio delle fonti credeva egli di poter animare di poesia quella materia restìa. Noi non possediamo più per le opere compiute di Schiller i sommarii storici e geografici che spesso in elenchi di domande e di risposte formulavano minute riflessioni intorno ad ogni personaggio, come di tali documenti di infaticata diligenza e di cura coscienziosa si conservarono scritti di mano di Schiller per il „ Demetrius „ e altri drami solo incominciati. Ma le sue lettere basterebbero già a provare che Schiller dal „ Wallenstein „ in poi si preoccupava per tutti i suoi drami d'un tale saldo fondamento. Questo studio delle fonti, rinnovato ed ampliato, rese persino possibile al poeta un giudizio più esatto dell'enigmatico fridlandese di quello che egli non avesse trovato come storico.

Il dramaturgo che questa volta crea riflessivamente le sue figure con amore di artista cercò di mantenersi libero da un parteggiare appassionato per i suoi eroi, come non aveva fatto il creatore di Karl Moor, di Fiesko e di Posa. Nell'audace carattere di Wallenstein vide Schiller il tipo del realista quale era stato da lui schizzato nell'ultima parte del suo trattato sulla poesia ingenua e sentimentale. L'ambizioso calcolatore, che apprezzava ogni cosa a seconda della sua utilità pratica e dell'esito, medita un disegno delittuoso. E l'ambizioso, la cui grandezza dipende solo dal successo per difetto di elevatezza morale, naufraga nella sua impresa, che solo abbozzata o mal riuscita viene da lui stesso definita " un volgare delitto ". Per innalzare malgrado ciò il suo fosco eroe Schiller si valse di due mezzi. Egli mette a fianco del duce fridlandese la luminosa figura di Max Piccolomini. Conducendoci il poeta a guardare il traditore cogli amorevoli occhi di Max, assicura a Wallenstein il nostro interesse e, malgrado i suoi insuccessi, la nostra fede nelle sue grandi qualità. Nulla è più stolto che l'incolpare Schiller per la coppia amorosa di Max e Thekla di una concessione non artistica al gusto effeminato degli spettatori di cuor tenero. Non quale un episodio d'amore, ma avendo appunto riguardo " al complesso della tragedia ", accompagnò Schiller quei due innamorati platonici con Wallenstein, dominato dalla febbre dei desiderii terrestri. Ma egli risollevò ancora di più il traditore del suo imperatore, collocandolo nella attraente penombra di un fatalismo astrologico e attenuando il suo delitto coll'attribuirne la causa in gran parte ad un maligno influsso di stelle.

Si incolpò il " Wallenstein " di Schiller perciò che fornisce il primo cattivo esempio del traviamento dei " *Schicksalsdramen* " (drami fondati sull'idea del fatalismo). Ma appunto Schiller, che aveva illustrato ne' suoi studii filosofici la volontà quale il carattere specifico della umanità, era ben lontano dallo stolto rilassamento in cui lo " *Schicksalsdrama* " posteriore indebolì il sentimento di responsabilità dello individuo. Il grido di Illo " Nel tuo petto sono le stelle del tuo destino " basta per chiarire quanto poco fosse incline il poeta ad ammettere una cieca dipendenza dello individuo dal corso degli astri, come pure anche Goethe (26 aprile 1797) dichiarava senz'altro che il destino equivaleva nella tragedia alla " risoluta natura dell'uomo, che lo trae ciecamente qua e là ". Ma quando Schiller dalla sua parte in una lettera a Goethe afferma, richiamandosi al " Macbeth " di Shakespeare, che il destino propriamente detto debba influire più che non i suoi errori sulla disgrazia dell'eroe, non intende già per destino la predestinazione di un oracolo bensì ciò che in sulla fine del secolo XIX si amò chiamare l'ambiente. La potenza affidata a Wallenstein ha traviato il suo cuore come l'occasione fa l'uomo ladro. A bella posta Schiller mette in rilievo la possibilità della scelta e del ritorno di Wallenstein, cioè la libertà del volere, più di una volta. Nel grande monologo (" Wallensteins Tod ", Atto I, Scena IV), indicato dal poeta stesso come il pernio di tutto il drama, induce l'eroe a dolersi che si ammassi ora sovra lui che poteva prima volere liberamente la costrizione del destino per mezzo de' suoi pensieri malvagi e delle sue incerte azioni. Schiller fino dal principio riconobbe che solo il suo " campo " ci chiarisce il delitto del fridlandese. Ma non vide per lungo tempo alcuna possibilità di mettere sotto gli occhi la base di tutta l'impresa di Wallenstein, l'esercito, ed il controgiuoco di Vienna. Nel suo " campo appartato e lontano dai rumori del mondo " costò al povero poeta una immensa fatica " il muovere una tale

massa esotica e selvaggia e convertire in una azione umana un così arido affare di stato „. Senza dubbio Shakespeare avrebbe collocato in modo semplicissimo alcune scene alla corte di Vienna, nella cui anticamera pure Halem fece svolgere il suo dialogo preliminare fra il barone Questenberg ed il conte Piccolomini. Schiller al contrario, che mentre lavorava intorno al "Wallenstein „ studiava con zelo la dramaturgia di Lessing e la poetica di Aristotile nonchè le tragedie di Sofocle ed i drami regali di Shakespeare, voleva dare una più rigorosa unità al drama tedesco che era tutto da fondare. Come Schiller ci trattiene dal principio alla fine nell'ambiente prossimo a Wallenstein, da prima in Pilsen e nei due ultimi atti in Eger, così anche in riguardo al tempo costipa l'intiera azione negli ultimi quattro giorni di vita del Wallenstein (l'uccisione avvenne il 25 febbraio 1634). Tieck allo incontro di Schiller pensò di trattare la guerra dei trent'anni in una serie di drami, ed Otto Ludwig volle far cominciare il suo progettato "*Albrecht von Waldstein* „ colla dieta di Ratisbona. Per contro il raccorciamento fatto da Benjamin Constant del "Wallenstein „ in cinque atti senza cangiamento di scena per il teatro francese, ci mostra quale posizione libera ed originale abbia preso Schiller rispetto ai pericoli della dramatica classica e della traviatrice libertà shakespeariana. Egli seppe con arte meravigliosa illuderci sul breve spazio di tempo, entro cui si svolge il suo drama. Colla scena della udienza di Questenberg, coi ricordi di Wallenstein e di altri ci fa passare dinanzi ai nostri occhi l'intiero corso della guerra, a cominciare dal defenestramento di Praga. Subito nella scena preliminare ci presenta Isolani, come più tardi il ragguaglio alla duchessa alla corte di Vienna, i cui raggiri ci sono resi noti con fine maniera da Questenberg e più rudemente dal cappuccino e dai servi. Gli scritti di Abraham a Sancta Clara resero un buon servigio al poeta per la predica del cappuccino, poi che gli era venuta una buona volta l'idea geniale di preporre all'azione principale un prologo "*Die Wallensteiner* „ per metterci sotto gli occhi la fragile base della potenza del capitano e l'umore troppo facilmente mutevole dello esercito. La partizione del drama nelle due parti dei "Piccolomini „ e della "Morte di Wallenstein „ avvenne unicamente per ragioni pratiche, nè si può parlare di una trilogia del Wallenstein per la salda connessione di quei dieci atti.

A lavoro già molto progredito continuava Schiller a valersi della prosa ma essa non gli potè più bastare per il vivace quadro del campo che termina col Lied idealistico del cavaliere. Così Schiller scelse con mossa fortunata per la rappresentazione di questa soldatesca, che rispecchia il carattere del suo duce, il "*Knüttelvers* „ (verso di ritmo popolare), "l'impiego della rima, vetusto privilegio alemanno „. Ma per il drama si decise per l'uso del verso sciolto (la pentapodia giambica senza rima), che appunto mentre Schiller lavorava intorno al "Wallenstein „ veniva pure conosciuto per la prima volta in Germania, nella traduzione di August Wilhelm Schlegel come la forma principale del linguaggio dei drami di Shakespeare. Non per mezzo del "Nathan „ di Lessing o della "Iphigenie „ di Goethe e neppure per mezzo del "Don Karlos „ di Schiller, tradotto per la più gran parte in prosa per le scene, bensì solo per mezzo del "Wallenstein „ il verso sciolto riuscì ad ottenere la egemonia nel drama tedesco e sulle scene tedesche. Il "Wallenstein „ assume eziandio per la soluzione di

una tal questione formale una posizione importantissima nella storia del drama tedesco. Allorchè Goethe portò sul teatro di Weimar la sua traduzione del " Mahomet " di Voltaire, scriveva Schiller a titolo di vanto che i tedeschi penetrando, in sulle orme dei greci e degli inglesi, nel santuario dell'arte dramatica ne avessero spiccato loro proprii allori. Questa nuova formazione di un determinato stile tragico tedesco in contrapposto alla mancanza di regole dell'antico teatro inglese e della regolare *Tragédie* francese veniva finalmente realizzata. Allorchè il professore Wilhelm Süvern, che fu più tardi il collaboratore di Wilhelm von Humboldt nella fondazione della università di Berlino, in un suo libro sul " *Wallenstein* " pur rendendo giustizia all'opera si doleva tuttavia che Schiller non si fosse riattaccato più strettamente al drama greco, il poeta respinse risolutamente questa critica (26 luglio 1800).

Per quanto egli partecipasse incondizionatamente della venerazione di Süvern per le tragedie di Sofocle, gli pareva un colpo mortale all'arte viva l'imporre a norma ed a modello dell'età presente contrassegnata da caratteri affatto diversi il prodotto di un tempo specificamente determinato. La tragedia tedesca, ancora da crearsi per la prima volta, avrebbe dovuto scuotere e commuovere in modo sublime gli animi colla vigoria delle sue figurazioni, superare la cerchia usuale del pensiero contemporaneo, laddove Sofocle offriva imagini di pura bellezza ad una generazione felice. Lo scritto ci mette parimenti in guardia dal disconoscere il posto eccezionale che ha fra i drami di Schiller la arcaicizzante " Sposa di Messina ".

Subito dopo aver finito il " Wallenstein ", nel dicembre 1799, Schiller si era trasferito da Jena a Weimar per mettersi a contatto col teatro che volendosi ora dedicare completamente al lavoro dramatico gli pareva indispensabile. Così Schiller e Goethe, tanto affini d'intelletto, poterono ora spiegare tutta la loro influenza vicinissimi l'uno all'altro anche di persona. La differenza nella loro maniera di lavorare si rese appunto ora di nuovo evidentemente manifesta. Allorchè Goethe riusciva a riversare dal suo intimo in una confessione poetica di se stesso un po' di vita vissuta, gli succedeva un periodo di riposo nella sua attività artistica. Il destino gli doveva fornire nuove sensazioni prima di sospingerlo a nuove espressioni poetiche. Schiller allo incontro sentì dopo essersi tolto l'opprimente peso del lavoro per il " Wallenstein " uno spiacevole senso di vuoto. Avendo imparato meglio col " Wallenstein " il mestiere di dramaturgo si sentì spinto ad impiegare ora la abilità artistica che si era acquistata in una serie di opere teatrali dandole un più ampio sviluppo. Egli ne aveva assolutamente basta di soldati, di eroi e di dominatori, ma perseverò nel trattare argomenti storici. Il 26 aprile 1799 segnò nel calendario il principio dello studio delle fonti per una " Maria Stuart " la cui ombra gli era apparsa per la prima volta in Bauerbach. Già il 14 giugno 1800 la " Maria " di Schiller poteva venir rappresentata in Weimar, e due giorni più tardi l'operoso poeta dava notizia a Körner dei preparativi per un nuovo lavoro, per la tragedia romantica " *Die Jungfrau von Orleans* " (La vergine d'Orléans), che ebbe la sua prima rappresentazione il 18 settembre 1801 e precisamente in Lipsia, perchè il duca che ben conosceva la " *Pucelle d'Orléans* " di Voltaire non desiderava che la sua amante Karoline Jagemann vi sostenesse la parte della vergine.

Quanto più Schiller si rendeva padrone della tecnica della sua arte tanto più si persuadeva che il motivo di una tragedia dovesse essere sempre commovente e suscettibile di sviluppi e che ogni nuovo argomento dovesse trovare la forma che gli conveniva. Così egli scelse per " Maria Stuart „ una forma il più possibile serrata, mentre per il miracolo e per la scena della battaglia della " Vergine „ si accostò maggiormente a Shakespeare. Di bel nuovo come nel " Wallenstein „ ci fa conoscere l'antefatto dalle confessioni di Maria e dai discorsi del suo seguito. Allo scopo di lasciar da parte lo intiero svolgimento del processo colloca l'azione subito dopo l'avvenuta condanna di Maria e tutto il drama si aggira solo intorno alla questione della esecuzione o dello sventamento della sentenza. Schiller definisce questa maniera: il metodo euripideo della " più completa rappresentazione della situazione „.

Ancora più che nel " Wallenstein „ si sforza Schiller nella " Maria Stuart „ di metter " l'affare politico „ dietro i contrasti dei caratteri. Egli stesso dichiarava " per sè stesso moralmente impossibile „ l'incontro delle due regine, mentre poi questa scena forma il necessario culmine dramatico di tutto il drama. Maria che deve commuovere più come creatura fisica che non destare una compassione personale ed individuale, esce purificata dall'altissimo accrescimento de' suoi affetti, laddove Elisabetta, costretta alla simulazione, si abbassa sempre più moralmente. Le grandi antitesi religiose-politiche dell'Inghilterra elisabettiana non vengono ad un accomodamento nelle due donne; i loro campioni sono Mortimer, il fanatico papista, e Lord Burleigh, del pari fanatico e senza riguardo per il bene della sua patria. Come Schiller nel racconto di Mortimer presenta alla nostra fantasia la potenza e lo splendore della chiesa cattolica, così svolge nel dialogo polemico di Maria con Burleigh con magistrale concisione le condizioni della vita inglese da Enrico VIII fino al momento culminante dell'azione.

Se Schiller nella "*Jungfrau von Orleans* „ ci mette dinanzi in più libera forma l'intiera vita di Giovanna dalla sua vocazione fino alla morte inventata dal poeta sul campo di battaglia, è probabile che vi possa avere influito il rifacimento del " Macbeth „ intrapreso fra la " Maria Stuart „ e la " Jungfrau „. Schiller aveva già cominciato nella " Maria Stuart „, e precisamente richiamandosi alle tragedie greche, a fare esprimere gli accesi sentimenti della protagonista in ritmi lirici. Non abbiamo quindi bisogno di pensare punto pei monologhi lirici di Giovanna ad una influenza di Tieck, come la designazione di " tragedia romantica „ non ci può assolutamente condurre a trarre di qui la conseguenza di un accostarsi di Schiller alla scuola romantica che non era punto nelle sue simpatie. Schiller contrappose con deliberato proposito la luminosa figura, balzatagli dal cuore, al beffardo scempio della fede medievale nei miracoli e di tutte le relazioni fra cielo e terra che non si possono spiegare colla scienza scolastica, a quella concezione insomma colla quale lo spirito di Voltaire aveva diffamato la "*Pucelle d'Orléans* (1755). Appunto nella poesia sulla "*Pucelle* di Voltaire e la vergine di Orléans „ accennò ancora espressamente a questo contrasto fra il periodo dissolvente della "*Aufklärung* „ e l'opera trasfiguratrice della sua poesia. Schiller intendeva originariamente di presentare in conformità della storia il processo che era stato fatto alla strega prigioniera degli inglesi. Invece di ciò fa che Gio-

vanna si liberi dalla prigionia per mezzo di un miracolo che si compie dinanzi agli occhi degli spettatori.

Non solo gli avversari di Schiller ma pure fedeli ammiratori, come il conte Platen e l'estetico Friedrich Theodor Vischer, per citare due critici di tempra profondamente diversa, espressero certe loro riserve sovra la " Vergine d'Orléans „, mentre il poeta stesso la stimava il suo lavoro prediletto predicendo appunto a questa figura: " Ti ha creato il cuore e vivrai immortale „. In fatto la " Vergine di Orléans „ corrisponde forse più che qualsivoglia altra figura di Schiller alle sue concezioni teoretiche. Essa è l'incarnazione del concetto schilleriano della " bella anima „. In una perfetta armonia colla natura si presenta nella sua ingenuità la pastorella candidamente pia. Il suo essere limitato è armonicamente conchiuso in sè medesimo, ma senza merito, poichè per essa non esiste ancora la possibilità di sentire altrimenti. Il suo carattere desta subito interesse, e diventa morale (secondo la terminologia di Schiller " *bestimmter* „ (risoluto)) non più solo cedevole in generale alla influenza altrui, quando in lei subentra il contrasto tra il dovere e l'affetto. " Abbandonata da' suoi numi „, affidata del tutto a sè stessa, deve conquistarsi di nuovo combattendo l'unità del suo io, che, non più mosso dall'istinto, diventa consapevole di sè stesso, acquistandosi grandissimo merito, laddove la virtù rimasta fuori di ogni cimento non è affatto virtù. Dovere e affetti fanno oramai una cosa sola nella bella anima di Giovanna. Ella non ha più debolezze: la sua volontà diventò libera coll'annientarsi. Se si desiderasse però di imputarle una tragica colpa, si potrebbe trovare in ciò che Giovanna, che dovrebbe ora essere un " cieco strumento „, si dichiara con orgoglio libera da tutti i legami del sesso e del cuore. Con questo distacco da Montgoméry, con una supplica imitata da una scena omerica, si rende Giovanna colpevole di orgoglio. La tentazione operata da Lionello è pur già la punizione del suo Dio. Se troppo crudamente si era staccata dal diritto e dal dovere naturale della donna, come da un orrore e da una profanazione, la purificata si sacrifica ora qual vittima al suo còmpito con quella serena obbedienza, che anche la madre di Dio aveva ritenuto essere in sulla terra la dura sorte della donna. Il suo intelletto ha trionfato della volontà, conquistandole la pace interiore.

Shakespeare col suo sentimento appassionatamente patriottico non aveva veduto nella nemica dello esercito inglese che una lusinghevole sgualdrina diabolica. Schiller, storico e poeta idealista, entusiasma se stesso ed i suoi lettori per la purità della infantile salvatrice del suo popolo. Egli contrappose al regicidio dei giacobini francesi la esaltazione della regalità che getta le sue radici fra il popolo ed in contrasto col sentimento cosmopolitico di Posa e del secolo XVIII trova accenti vibranti per magnificare come la cosa più santa la lotta per la patria e per l'onore. L'impeto affascinante e lo splendore della poesia di Schiller, lo schietto entusiasmo della sua grande anima ci afferrano sempre di bel nuovo al leggere ed all'udire questo drama caldamente e profondamente sentito.

Al compimento della " Vergine di Orléans „, uscita in volumi a forma di calendario per l'anno 1802 presso l'Unger di Berlino, mentre tutti gli altri drami di Schiller furono editi dal Cotta, successe nella produzione febbrile del poeta un arresto. Egli desiderò in questo mentre di venire in soccorso alla povertà del teatro tedesco di buoni lavori anche con altra attività che quella de' suoi proprii drami, rimaneggiando nei ritagli di tempo della sua produzione originale

drami stranieri per una collezione intitolata: "Teatro tedesco „. Aveva già pensato in Mannheim a ridurre per le scene tedesche il "Timone „ di Shakespeare. Invece di esso fornì egli ora nel 1800, malgrado la sua scarsa conoscenza della lingua inglese, una traduzione ed un rifacimento del "*Macbeth* „, a cui sussegui ancora ne' suoi ultimi mesi di vita la traduzione tedesca e l'adattamento per le scene dell'"Otello „ fatto insieme con Heinrich Voss. Quasi per affermare la originalità di Schiller, fra i modelli stranieri che dominarono l'uno dopo l'altro la poesia dramatica tedesca si contrappone a questi rifacimenti shakeasperiani l'esemplare versione della "Fedra „ di Racine in distici alessandrini rimati (compiuta il 30 gennaio 1805) e della scena introduttiva del "Britannico „ in versi sciolti. Ma fra il "Macbeth „ e la "Fedra „ all'infuori del rifacimento in prosa delle due commedie francesi di Louis Benoît Picard "Il nipote come zio „ ed "Il Parassita o l'arte di crearsi la propria felicità „ sussegui il rimaneggiamento poeticamente originale della fiaba tragicomica del conte Carlo Gozzi "Turandot „ (compiuta il 30 gennaio 1802). Inoltre Schiller allestì ancora per il teatro di Weimar il "Nathan „ di Lessing e l'"Egmont „ e la "Ifigenia „ di Goethe.

Se l'abbellimento poetico della traduzione in prosa della fiaba veneziana "Turandot „ di Werthe necessitò moltissime aggiunte di Schiller, il suo rifacimento del "Macbeth „ ci fa conoscere molto bene il suo lucido e giusto concetto sul còmpito e sui limiti del moderno teatro tedesco in rispetto all'antico teatro inglese. Schiller tentò nel "Macbeth „ come nell'"Egmont „ di ridurre al possibile il mutamento di scena col compendiare l'azione. Tralasciò la pittura di singoli momenti, come l'orribile assassinio della famiglia di Macduff e attenuò fortemente l'elemento realistico, quali il convegno delle streghe e la scena del portinaio avvinazzato coi suoi diabolici paragoni. Invece di far uso della prosa e del verso, si servì semplicemente del verso sciolto. A torto i romantici mossero rimprovero a Schiller per queste mutazioni, colle quali egli dimostrava splendidamente la sua perspicacia artistica e storica del necessario cangiamento delle forme e dei mezzi artistici in dipendenza del cangiarsi dei tempi e dei loro còmpiti.

Ma quantunque Schiller riconoscesse lucidamente la necessità per il drama di corrispondere alle esigenze del presente, e si sentisse, per quanto dice Wilhelm von Humboldt, il più moderno di tutti i poeti nuovi, desiderò non pertanto provarsi "se quale contemporaneo di Sofocle fosse riuscito a strappare almeno una volta un premio „. D'altra parte il cultore coscienzioso dell'arte più pura fu sorpreso dalla preoccupazione che potesse facilmente darsi nei molteplici contatti del poeta dramatico colla gran massa che egli avesse preso qualcosa dal teatro tedesco, riempiendolo col rumore dei suoi drami. Non già il lusingare il rozzo gusto del pubblico tedesco ed il togliere da lui a prestito i suoi modelli ma "il lavorare per correggere quel misero gusto „ fu il serio disegno della sua vita. Per purificare e per rafforzare sè ed il pubblico egli volle evocare sulle scene tedesche il grande e possente destino della tragedia attica che innalza ancora l'uomo per quanto rimpicciolito. Già prima di finire il "Wallenstein „ egli aveva trovato uno argomento dramatico nella tragedia dell'amicizia "I Maltesi „ il cui sfondo doveva essere formato dall'assedio ben noto dell'Ordine fatto dal sultano Solimano. Gli sembrava che questo tema potesse venir trattato in sui

Brief und Gedicht von Friedrich von Schiller.

Die gestrige Vorstellung ist im einzelnen und im Ganzen so schön gegangen, daß ich der sämmtlichen Gesellschaft meinen achtungsvollen Dank dafür bezeugen muß. Ich wende mich deswegen an Sie, werthester Herr Genast, der Sie sich die Führung des Ganzen mit so gutem Erfolg angelegen seyn ließen, und bitte Sie, dieses in meinem Nahmen der ganzen Gesellschaft zu versichern, bis ich Gelegenheit gefunden, jedem einzeln meinen Dank dafür abzutragen.

Haben Sie die Güte, mir das eine verräthige Exemplar des Stücks zurückzusenden.

Ihr ganz ergebener

Weimar
d. 20. März 1803.

Schiller

Ein Brief Schillers an Anton Genast über die erste Aufführung der „Braut von Messina".

Nach dem Original, im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.

il dem Pfeil, dem Bogen
h Gebirg und Thal
hl der Schütz gezogen
üh am Morgenstral.

Wie im Reich der Lüfte
nig ist der Weih,
rch Gebirg und Klüfte
rrscht der Schütze frei

n gehört das Weite,
las sein Pfeil erreicht,
as ist seine Beute,
as da kreucht und fleucht.

La canzonetta di Walter dal "Guglielmo Tell".

Dall'originale nello "Hausarchiv" granducale di Weimar.

modi della tragedia antica coi cori. Ma egli ne lasciò l'esecuzione già cominciata, allorchè trovò nel tema prediletto al periodo dello " Sturm und Drang „ dei fratelli ostili una favola che poteva essere trattata in modo da far riscontro all'" Edipo re „ di Sofocle. Il 19 marzo 1803 veniva rappresentata in Weimar la tragedia con cori " *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* „ (La sposa di Messina o i fratelli nemici) (vedi la tavola annessa: Lettera e poesia di Friedrich von Schiller).

Schiller dichiarava che egli e Goethe in quella sera ebbero per la prima volta la impressione di una vera tragedia. Goethe sentì che con questa opera il campo teatrale veniva consacrato a più alto destino. Ma poichè Schiller passò immediatamente dalla " Sposa „ a lavorare intorno al " *Wilhelm Tell* „ che veniva già rappresentato il 17 marzo 1804 in Weimar, mostrava così egli stesso quanto poco egli pensasse non ostante il buon successo e la profonda impressione della tragedia arcaicizzante a voler costringere il nuovo drama nelle venerande forme antiche.

Solo una pedantesca stoltezza potrebbe biasimare che Schiller siasi prefisso di scostarsi dalla tragedia greca colla divisione in due parti del coro, colla chiusa degli atti e coi rari cangiamenti di scena. Ma pure accogliendo l'antica idea del destino aspirò Schiller ad una conciliazione fra la fede greca e la sua propria legge morale. Per quanto fortemente egli abbia insistito sulla costrizione del destino e sovra la infallibilità dell'oracolo intese tuttavia di conservare l'apparenza del libero volere ed il sentimento della responsabilità. Ad ogni modo Don Cäsar compie un atto di libera volontà nella piena coscienza della sua responsabilità morale, quale non ci occorre più di trovare nei " *Schicksalsdramen* „ posteriori, allorchè egli, che nessuno al mondo potrebbe sindacare, compie " egli stesso sovra se stesso „ la pena del taglione perchè non si dia ingiusta divisione in questo mondo. " La libera morte „, cioè la libera volontà dell'uomo, " sola spezza la catena del destino „. La debolezza del drama non consiste perciò nell'uso che vi è fatto della fatalità ma nel caso faticosamente costruito con un'evidente premeditazione della madre che diniega nella sesta scena del secondo atto a Don Manuel notizie sul luogo in cui fino allora dimorò Beatrice mentre le fornisce senz'altro nella scena successiva a Don Cäsar. Qui si apre una crepa pericolosa nella corazza d'altra parte saldamente commessa. Ma quanto abbondantemente viene compensato questo difetto dalla lingua singolarmente magnifica, dalla abbondante dovizia delle imagini, dal sublime volo dei pensieri dei cori e più ancora dalla grande nota tragica che domina, piena di elevatezza e profondamente commovente, tutta l'azione! La personalità del nobilissimo poeta sollevandosi angelicamente nelle purezze del cielo dal limo delle angustie terrene ci parla appunto con voce ammonitrice e purificante dalle pure forme dramatiche della " Sposa di Messina „.

Come Schiller aveva cercato di rimettere in onore nella " Sposa „ l'antico coro, sovra il cui impiego nella tragedia egli discorse in una dissertazione premessa al drama, riuscì parimenti a fare un nuovo lavoro originale rinnovando l'antico drama popolare del cantone di Uri e di Zurigo su " *Wilhelm Tell* „ (1511 e 1545) e portando sulla scena nella prateria del Rütli (o Grütli) in un grande coro storico della sua tragedia lo stesso popolo svizzero. Mentre Shakespeare ci presenta nei suoi drami storici di sog-

getto romano ed inglese solo nobili condottieri e una tumultuosa ciurmaglia, toccò invece a Schiller di far protagonista di un suo drama un popolo intiero. Due fonti diverse, la primitiva tradizione della stirpe svizzera e la saga del colpo magistrale del tiratore che mai non falla confluirono già nel drama intorno a Tell del cantone d'Uri. Ma nel drama e nella saga Tell giura cogli altri al Rütli. Se Schiller separa dai confederati il suo Tell avverso ad ogni prova o scelta, dobbiamo ricordarci che pure Goethe aveva concepito il suo epico Tell come un semplice uomo del popolo noncurante di signoria e di servitù, che solo il diretto danno personale fa risoluto e capace di una fortissima resistenza. Può darsi che Schiller abbia tolto codesto tratto ai racconti del suo amico come dalla conoscenza di Goethe " dell'augusto, importantissimo luogo, dove l'avvenimento si svolge „ e dalle osservazioni del medesimo sui caratteri, sui costumi, sugli usi degli uomini in questi paesi non deve aver tirato minor profitto che dal profondo studio della candida cronaca elvetica di Aegidius Tschudi (1570), della " Storia naturale della Svizzera „ di Johann Jakob Scheuchzer, della " Storia della confederazione elvetica „ di Johann von Müller, " l'uomo fededegno di Schaffhausen „ e di altre fonti. L'incomparabile arte colla quale Schiller, che non era mai salito sull'*Hochgebirge*, seppe trarre un quadro pieno di vita e di realtà nel suo complesso da questo materiale laboriosamente raccolto non è meno degna di ammirazione per l'uso di questi sussidii. Egli riesce pure con piena sicurezza a legare in unità dramatica la doppia azione apparentemente disgiunta di Tell e dei compagni del Rütli. Dei critici sostanzialmente diversi, quali il principe Bismarck e Ludwig Börne, ebbero una penosa impressione dall'assassinio per imboscata. Ma Schiller non poteva qui scostarsi dalla tradizione senza trasformar in modo considerevole l'intiero soggetto. L'azione di Tell perde per la legittima difesa quel che può avere di urtante assai più che per il confronto inserito in seguito nel monologo precedente col regicidio ispirato dall'ambizione del duca Giovanni. Si censurò spesso il carattere inverosimile delle riflessioni propriamente impossibili sulla bocca del contadino svizzero nel monologo per la via deserta, ma appunto per mezzo di questa forma schiettamente schilleriana del monologo ci viene tolto di abbandonarci a riflessioni morali sull'assassinio.

Schiller così ribatteva alle osservazioni di Iffland: " Il monologo di Tell, la cosa migliore di tutto il drama, deve chiarirsi e legittimarsi da sè stesso. Appunto in questa situazione, espressa dal monologo, si trova il punto culminante del drama e ciò non sarebbe avvenuto se questa situazione e questa condizione del sentimento, nelle quali Tell si trova in questo monologo, non ci avessero a ciò condotto „. Del resto la maniera con cui parlano i diversi personaggi mostra appunto nel " Tell „ lo studio messo da Schiller di improntarli di una nota che valesse a caratterizzarli meglio che nei suoi drami precedenti, in cui il poeta usò farli parlare tutti senza distinzione col suo nobile ed alato linguaggio.

Non occorre mettere in rilievo nè la importanza poetica nè quella patriottica che si conserva intatta da un secolo dell'ultimo drama compiuto da Schiller. L'opera loda oggi come al primo giorno di per se stessa il suo grande autore. Ma bisogna ricordare le istruttive parole di ringraziamento che Gottfried Keller, uno dei maggiori poeti svizzeri, ha dedicato sul Mythenstein al cantore del cantone svizzero e della libertà.

Il " Tell „ e la sua concezione poetica, scriveva Keller, non furono solo un particolare prodotto di favorevoli circostanze. " Schiller giunse presso alla sua morte a tale altezza spirituale da potersi servire di qualunque frammento della realtà per edi-

ficarvi il suo mondo ideale. Per vedere qual progresso avesse compiuto l'artista si legga la seconda scena del secondo atto del " Demetrius " ove egli descrive lo spettacolo della primavera russa alla campagna. Si legga la descrizione della dieta polacca ed inoltre il passo meraviglioso dove ci rappresenta gli abitanti di un villaggio che fuggono dinanzi ai polacchi mentre quelli di un altro si affrettano incontro a loro e gli uni e gli altri si aggirano qua e là alla rinfusa.

È l'ultima scena condotta a termine del grande frammento del " *Demetrius* " cui accenna Gottfried Keller. Nella prima raccolta degli scritti del suo grande amico, Körner ha già pubblicato dei saggi di questa riduzione in drama della storia del russo aspirante al trono, che giunto all'apice della sua fortuna perde ogni ritegno morale e con esso la corona e la vita, non appena gli si toglie la fede nella sua sincerità. Ma Schiller contrappone in *Warbeck* un altro pretendente a quello russo. Warbeck prende a recitare, consapevole del suo inganno, la parte dell'ultimo York per scoprire, dopo che la sua nobile natura gli ha guadagnato degli amici, che egli deriva realmente da famiglia reale. Ma noi troviamo ancora oltre alle due estesissime elaborazioni dramatiche del " Demetrius " e del " Warbeck " un gran numero di progetti e di argomenti di drami dei più diversi generi. Schiller aveva gettato l'occhio nell'antichità sulla morte di Temistocle e di Agrippina, nella saga e nella storia medievale sulla " Elfriede ", sulla " Contessa di Fiandra ", sui " Vespri siciliani " e nel secolo XVII sulla infelice principessa di Zelle nella sua relazione coll'avventuroso conte di Königsmark. Una tragedia " Charlotte Corday " avrebbe provocato il confronto colla trattazione fatta da Goethe della rivoluzione nella continuazione della " Figlia naturale ". I drami " Il naviglio " ed " I filibustieri " ci avrebbero tratto sul mare ed in lontane colonie, mentre la esecuzione degli abbozzi " La polizia " ed " I bambini della casa " ci avrebbero insegnato a conoscere Schiller quale un descrittore realistico della gran città di Parigi e della sua società borghese minata dai delitti.

Invece di compiere tutti questi interessanti abbozzi alla perfine il destino concesse solo al morituro di mostrare ancora una volta come il suo spirito elevato sapesse riporre le sue grandi idealità pure nel piccolo e nello accidentale. Anche il teatro di Weimar avrebbe dovuto offrire uno spettacolo in omaggio dello arrivo della moglie del principe ereditario, della granduchessa russa Maria Paulowna. E solennemente il 12 novembre 1804 fu applaudito " L'omaggio delle arti ". Come Schiller nelle strofe sull'" Ideale e Vita " poeticamente raccolse i suoi concetti sul rapporto della legge morale e della bella realtà, così nella caratteristica che ciascuna arte dà di se stessa e del genio del bello che le crea tutta l'estetica di Schiller trovò quivi modo di esprimersi ancora una volta.

Goethe nel primo dolore per la perdita dello amico aveva pensato a finire egli stesso il " Demetrio ". Egli progettava un'opera più solenne, in cui patria e poesia, giovani e vecchi, operai e soldati, ragazzi e studenti dovessero porgere grazie a Schiller pér ciò che " le sue notti vegliate rischiararono il nostro giorno ".

Ma Goethe dovette finire collo accontentarsi di innalzare nello " epilogo alla campana di Schiller " un monumento d'onore al suo compagno di lotta e di arte, per la cui influenza aveva risanato la sua anima da ogni scoria di volgarità. A ragione celebrava egli il grand'uomo, cui rigurgitavano i flutti della storia,

che " con passi di gigante aveva misurato il campo del volere e dell'azione ". Ciò che sempre ci affascina, entusiasmando di bel nuovo uditori e lettori nei drami di Schiller, non è solo la tecnica della costruzione infaticabilmente ponderata, lo splendore, la profondità delle idee e la folla delle imagini dei versi possentemente e nobilmente sonori ma bensì l'eroismo morale della singolare personalità del poeta, che sopravive nei suoi drami. Moltissimi sperimentarono le loro forze nella tragedia storica in giambi in sul modello di Schiller nel secolo che corre fra la sua morte ed il presente. Ad eccezione di Kleist, Grillparzer ed Hebbel non riuscì ad alcuno di dare al teatro tedesco una sola opera vitale in questo genere. Ma Goethe non si sentiva creato alla poesia dramatica come Schiller. La rigida e diretta linea, oltre cui il poeta tragico non " può avanzare senza tener preciso conto degli spettatori " ripugnava alla sua natura. Tradusse però il " Mahomet " ed il " Tancred " di Voltaire per il teatro di Weimar e concepì, stimolato dai drami di Schiller, il disegno di una grande trilogia, in cui voleva rappresentare la rivoluzione francese e le sue idee intorno ad essa. Ma solo la prima parte che si svolge ancor prima del suo scoppiare, "*Die natürliche Tochter*" (La figlia naturale), fu compiuta nella primavera del 1803.

Liscio ma non freddo come il marmo, a seconda della critica spesso ripetuta di Ludwig Huber, è l'alto simbolismo, col quale Goethe foggiò il suo drama in sulle " Memorie " della illegittima principessa Stephanie Luise di Borbone-Conti (1798). È tutto arte e vi afferra l'intimo della natura colla forza della verità ". Così ne giudicava Schiller. La silenziosa anima del poeta sente e soffre colla sua magnifica " Eugenia ". La creazione di codesta eroina verginale lo dovette liberare dal peso delle impressioni politiche che con minor abilità gli era avvenuto di plasmare poeticamente nei grandi drami incompiuti "*Die Aufgeregten*" e "*Das Mädchen von Oberkirch*", nonchè nelle commedie completamente fallite "*Der Gross-Cophta*" e "*Der Bürgergeneral*".

Schiller e Goethe si accordavano nel pensiero che ogni opera d'arte dovesse essere simbolica, ossia che il fatto materiale dovesse sempre adombrare qualcosa di più alto. Ma colla " Figlia naturale " e colla tragedia " Pandora " (1807) arcaicizzante nella lingua, Goethe si mise per una via dove correva il pericolo di diventare incomprensibile pure al sentimento dei migliori lettori. Il *Festspiel* (rappresentazione data in occasione di una festa) "*Paläophron und Neoterpe*" per il principio del nuovo secolo rappresentava materialmente il tempo nuovo ed antico riconciliantisi dopo esser venuti fra loro a contrasto. Il preludio allegorico "*Was wir bringen*" per l'apertura dello *Spielhaus* costruito dall'*Hoftheater* di Weimar in Lauchstädt, dove erano i bagni allora di moda (1802), fu definito da Schiller medesimo un mantello da povero, dove fosse trapuntata qualche stella. Ma Goethe usò presto anche per scopi più alti il verso della tragedia greca (trimetro) sperimentato da Schiller nella scena di Montgomery della " Jungfrau " e da lui stesso nel " Paläophron ". Nel settembre 1800 condusse il lavoro intorno al " Faust " per la parte di " Elena " (l'introduzione a quello che avrebbe poi dovuto essere il terzo atto della seconda parte) a un punto dal quale per la prima volta potè volgere uno sguardo esatto sovra l'intiera compagine del poema.

Come già Marlowe aveva trovato per l'incontro di Faust con Elena accenti di profondissima commozione, così anche Goethe si era deciso fino da Francoforte di accogliere nel suo poema questo tratto del libro e del drama popolare. Ma dopo la pubblicazione del " Frammento " (1790) non si sentì più l'animo di sciogliere i nastri che tenevano legato il suo incartamento faustiano. Invano Schiller cominciò fino dal 1794 a stimolarlo perchè finisse questo " torso d'Ercole ". Solo nel giugno 1797 Goethe, che da lungo tempo era così esitante, fu tratto di nuovo, studiando le ballate, in sulla via grigia e nebbiosa della poesia faustiana, in sulla quale progredì pian piano fino all'aprile del 1803 e poi di nuovo nella primavera del 1806.

Goethe stesso pregò l'amico, nel rimettersi al lavoro, di " chiarirgli i proprii sogni " comunicandogli le sue critiche sul " Faust ". E quando Schiller spiegandogli le sue esigenze filosofiche e poetiche insisteva per la trasfusione di un'idea in quella favola informe, egli attinse da una tale delineazione de' suoi pensieri e de' suoi propositi un nuovo animo per il lavoro. Il fatto decisivo per cui l'antico lavoro fu messo sopra una nuova base più ampia, avvenne, secondo la notizia di Eckermann, nel 1797 col prologo in cielo foggiato in sul modello del libro di Giobbe. Solo poichè il signore della creazione e lo spirito dalla fredda e maligna negazione conchiusero la scommessa su Faust, il servo di Dio traviato nel suo affaccendarsi, il dottore insoddisfatto, si trasmuta da un certo speciale individuo nel rappresentante di tutta l'umanità, di cui già nel " Frammento " voleva accogliere nel suo io divenuto più vasto il bene ed il male. Il patto fra Faust e Mefistofele, a cui doveva precedere l'apparire di Mefistofele in una grande disputa accademica, forma il completamento necessario della scommessa celeste, in seguito alla quale Mefistofele diventò da servo dello spirito della terra (Demiurgos) il vero diavolo della credenza popolare. Tutto il resto viene da sè poichè Mefistofele s'è messo al servizio di Faust per calmare ingannevolmente con una momentanea soddisfazione l'oscuro bisogno di attività che riconduce sempre di bel nuovo il buon uomo sulla retta via.

In questa cornice più ampia l'esordio primitivo della tragedia borghese dell'amore di Gretchen, della seduzione e della disperazione, appare solo come uno dei mezzi di stordimento, coi quali Mefistofele cerca di straniare dalla diritta via Faust, sempre anelante a progredire, e di aggravarlo nello stesso tempo di colpa, tentando pur di stordirlo colla vertigine della notte di Walpurga. L'omaggio a Satana sul Brocken, ben noto a Goethe per più di un'ascensione e dove egli aveva messo la scena della sua cantata " La prima notte di Walpurga " (1799), doveva, dopo i primi abbozzi conservatici (Paralipomena), esser condotta a fine in una satira molto più grottesca. L'intermezzo " Le auree nozze di Oberon e di Titania " all'incontro sorse in origine come una continuazione delle " *Xenien* " e a danno dell'opera fu arbitrariamente messa al posto della scena, in cui Faust, ancora fra la licenziosa ebbrezza della notte in sul Blocksberg, avrebbe dovuto sapere il destino che minacciava Gretchen. Il realismo troppo stridente e la vigorìa della scena del carcere in prosa furono smorzati coll'uso della rima. Ma le scene di mezzo fra la catastrofe finale della prima parte e l'apparizione di Elena non si vennero ancora foggiando, sebbene a Goethe dovesse già stare dinanzi agli occhi, nello stendere le condizioni del patto, la soluzione di tutto il drama. Al viaggio di Faust nel piccolo mondo doveva seguire il viaggio nel gran mondo, e qui finalmente le sue brame avrebbero dovuto spengersi dinanzi a fini più alti e generali. Il momento al quale Faust avrebbe dovuto dire le fatali parole del patto: " Fermati, tu sei bello! " non lo trova giacente sovra un molle letto, ingannato da un lusinghevole godimento, ma tutto devoto al pensiero, in cui egli, infaticabilmente operoso fino all'ultimo respiro per il bene della comunità, dimentica sè stesso e l'angusta materialità del presente nella visione di un infinito avve-

nire gravido di vicende: “l'ultima conclusione della saggezza „. Non in un egoistico godimento del momento ristretto entro brevi confini, ma in quanto che scorda intieramente il suo io ed il suo tempo limitato nella visione di uno sterminato avvenire pieno di vicende e gode nell'angusto attimo di questo altruistico pensiero, si sente Faust allietato dall'istante che gli permette di scorgere l'avvenire ricco di vicende. Così Mefistofele ha perduto il suo giuoco non meno a rigor della lettera che giusta il senso della scommessa e del patto, per quanto l'antico bugiardo si dolga pure di un preteso torto sofferto, di un sopruso del Signore. Faust, che una volta, occupandosi di magia, aveva maledetto con parola temeraria ogni speranza ed ogni attività, benedice morendo la visione della conquista nuova di ogni giorno della libertà e della vita come l'istante più alto e più gioioso. E come nel prologo il Signore proclama “L'uomo svia finchè va pellegrino „, così risuona dai cori celesti, in cui la tragedia finisce, come un *Leitmotiv* il messaggio dell'eterno amore integrante dall'alto la parola del Signore: “Noi possiamo salvare colui che in uno sforzo costante tende a progredire „.

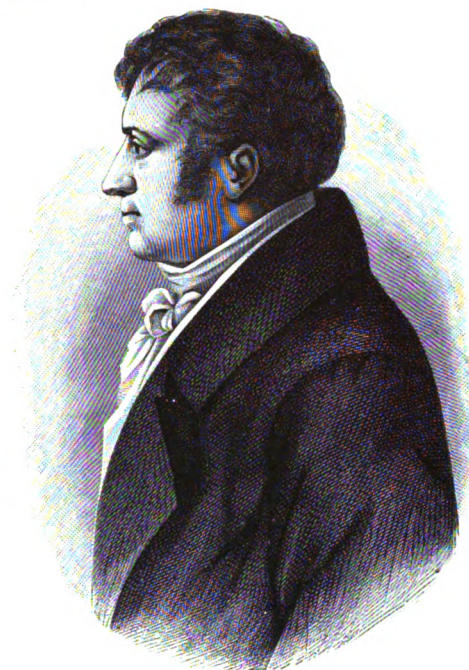
La salvazione di Faust era già cosa completamente decisa per Goethe, allorchè pubblicò nella collezione in dodici volumi delle sue “Opere „ (la prima nella edizione Cotta (1806-08)) l'intiera prima parte colla dedica e coi due prologhi. Il pubblico e la critica all'incontro ritennero per la maggior parte compiuta l'opera col grido di Mefistofele: “*Her zu mir!* „ (Via meco tu). Ma il destino doveva trarre ancora il poeta attraverso nuove vicende, fornirgli nuova materia di avventure e di ricordi, prima che il suo eroe aspirasse ad una più alta esistenza dopo una virile risoluzione. Il romanticismo avrebbe dovuto svolgersi completamente prima che Goethe potesse simbolicamente associare nel legame di Faust e di Elena il medioevo germanico coll'antichità ellenica.

La figura di Elena gli era venuta fuori dal suo appassionato approfondirsi nel mondo artistico dell'antichità classica. Egli aveva dovuto abbandonare il progetto diligentemente preparato di un viaggio in Italia a causa dei rumori di guerra, ma si portò seco di nuovo a Weimar in sulla fine del 1797 il compagno Heinrich Meyer tutto pieno di impressioni italiche. Ed ora cogli studii di storia naturale sempre intensamente coltivati ci appaiono in prima linea gli sforzi per l'incremento delle arti figurative in quella direzione unicamente ritenuta più giovevole da Goethe e da Meyer. I sei fascicoli della rivista “*Propyläen* „ (1798-1800) ed il volume composto in collaborazione da Goethe, Meyer e Friedrich August Wolf “Winkelmann ed il suo secolo „ (1805) sono i monumenti letterarii di questi studii teorici di Goethe. Con essi si accompagna ancora la versione tedesca del dialogo “La nipote di Rameau „ di Diderot, che in allora non era peranco stato pubblicato nella sua lingua originale, e del “Saggio sulla pittura „ (1798) del medesimo autore francese, come più tardi (1811) il rifacimento della biografia del pittore “Philipp Hackert „. Concorsi, per i quali i *W. K. F.* (*Weimarer Kunstfreunde*: Gli amici dell'arte di Weimar) proponevano per tema scene omeriche e le esposizioni d'arte che ne susseguivano in Weimar dovevano servire ad assicurare eziandio una pratica efficacia alla dottrina di Goethe e di Meyer sulla necessità di ricongiungersi assolutamente all'antichità di fronte ai delirii dell'arte romantica che già cominciavano a manifestarsi.

Quattro romantici tedeschi.

1. **Friedrich von Schlegel.** Da una litografia (disegno di Philipp Veit, 1810 o 1811), in possesso della sig.ª von Longard a Sigmaringen.

2. **August Wilhelm von Schlegel.** Da una incisione in legno della "*Deutscher Nationalliteratur*" di Kürschner.

3. **Ludwig Tieck.** Da un quadro ad olio di Joseph Karl Stieler (1838 o 1839), in possesso della sig.ª von Treutler a Neu-Weissstein.

4. **Friedrich von Hardenberg (Novalis).** Dall'incisione in rame di Eduard Eichens (1845), nella edizione degli scritti di Novalis del 1846.

Studio di Goethe.

Studio di Schiller.

Gli studii di Goethe e di Schiller.

Disegno originale di Oskar Schulz, da fotografia di Louis Held in Weimar.

I principali rappresentanti della "Junge Deutschland" e della lirica politica.

In alto, a sinistra: **Heinrich Heine**. Dalla incisione di Alfred Krausse (disegno a matita di artista sconosciuto. 1828?).

In alto, a destra: **Ludwig Börne**. Dal quadro di Moritz Oppenheim.

Nel mezzo, a sinistra: **Karl Gutzkow**. Da fotografia.

Nel mezzo, a destra: **Heinrich Laube**. Da fotografia.

In basso, a sinistra: **August Heinrich Hoffmann von Fallersleben**. Da una silografia (disegno di E. Fröhlich) in Gustav Könnecke " Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Literatur ".

In basso, a destra: **Georg Herwegh**. Dalla incisione di C. Gonzenbach (quadro di C. Hitz).

2. Il romanticismo ed i suoi avversarii nel periodo di Jena.

Il movimento romantico non si restringe alla Germania ed alla letteratura sebbene origini dalla letteratura tedesca. Chateaubriand precede con "Atala" e col "*Génie du Christianisme*" (1802) i posteriori romantici francesi. Nello stesso anno Walter Scott pubblicava, dopo essersi addestrato con traduzioni di ballate di Bürger e del "Götz", i primi due volumi dei suoi "Canti della frontiera scozzese". Nella stessa maniera cominciò la scuola romantica italiana, della quale il giovane Alessandro Manzoni destò quale campione l'interesse di Goethe, con traduzioni della "Lenore" e del "Cacciatore feroce" di Bürger. Ma la scuola romantica tedesca come quella straniera risente della influenza di Goethe.

Il romanticismo letterario tedesco si rispecchiava in quello affine della pittura. Ambedue subirono un influsso reciproco come ancora una volta avvenne in sulla fine del secolo XIX fra la pittura ad aria aperta ed il naturalismo letterario. Dalla "*Geniezeit*", le cui aspirazioni risorsero in molteplice guisa nel romanticismo, ereditò la prima scuola romantica la tendenza verso una più salda unione tra la vita e l'arte e verso un'azione di riforma dei costumi e della società. L'aspirazione generale confusa degli "*Stürmer und Dränger*" verso il tedeschismo acquistò nel romanticismo per l'urgente gravità della mutata situazione politica un determinato contenuto patriottico, a cui susseguirono più tardi esigenze politiche di svariata natura per effetto dello studio storico del passato. Dalla opposizione estetica contro la limitazione intellettuale e la aridità della "*Aufklärung*" si svilupparono tosto dei principii opposti nei campi più diversi. Alla concezione del mondo rappresentata da Fichte e da Schelling contrastava l'antica filosofia popolare. Nel 1798, *Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher* (nato nel 1768 in Breslau, morto a Berlino nel 1834) esaltò come predicatore della Charité di Berlino ne' suoi discorsi "*Ueber die Religion* an die Gebildeten unter ihren Verächtern" la religione messa dalla "*Aufklärung*" in servigio dell'utilità e della morale come il sentimento del rapporto dello individuo coll'eterno e collo infinito. Nei "Monologhi" pubblicati quale dono di capo d'anno per il 1800 approfondì con una dissertazione più ampia i nuovissimi pensieri dei "Discorsi". Ad esempio di Spener innalzava così adesso lo Schleiermacher la religione da una funzione dello spirito ad una esigenza necessaria del sentimento. Nell'anno che comparvero i "Discorsi" i fratelli Schlegel apparvero per la prima volta pubblicamente nell'"*Athenäum*" (1798-1800) col loro programma quali campioni di una nuova poesia e di una nuova concezione del mondo. Oltre di essi, di Schleiermacher e di Novalis comparvero solo ancora il maestro di Fouqué, il fichtiano August Ludwig Hülsen, la sorella di Tieck Sophie Bernhardi con suo marito ed il diplomatico svedese Gustav von Brinckmann quali collaboratori dell'"*Athenäum*".

August Wilhelm e *Friedrich Schlegel* di Hannover (vedi la tavola annessa: "Quattro rappresentanti principali del romanticismo tedesco") quali figli del consigliere concistoriale Johann Adolf Schlegel, il vecchio articolista di Brema, e quali nipoti di Johann Elias Schlegel, erano per così dire predestinati alla loro posizione

di guide nella letteratura tedesca. August Wilhelm, il maggiore dei fratelli (1767-1845), fu educato durante il tempo che egli passò agli studii in Gottinga all'arte del tradurre e del far versi da Bürger. In gara con questo suo maestro cominciò Schlegel la sua versione tedesca di Shakespeare, di cui pubblicò poi i primi saggi maggiori nelle "*Horen*" di Schiller insieme con parecchie ricerche sul rapporto della forma e del contenuto nella poesia ("Lettere sulla poesia, sulla prosodia e sulla lingua"). All'incontro il minore, Friedrich (1772-1829), interruppe di sua iniziativa il suo noviziato di mercante per dedicarsi in Lipsia e in Dresda intieramente allo studio dell'antichità classica e della filosofia. In Jena, dove August Wilhelm si era addottorato dopo la rinunzia ad un posto di precettore in Amsterdam, i fratelli si ritrovarono insieme nel 1796. *Karoline*, la geniale moglie del maggiore, una figliuola dell'orientalista gottinghese Michaelis, che aveva avuto una parte notevole nella tragedia rivoluzionaria di Magonza, stimolava l'ambizione letteraria di ambidue "ad essere i dittatori della critica in Germania". Realmente Friedrich appare dapprincipio nelle sue teorie quasi intieramente ispirato dalla dissertazione di Schiller "Sulla poesia ingenua e sentimentale" i cui due tipici aggettivi saranno a poco a poco sostituiti da "classico" e "romantico". Ma Karoline, — "Dame Luzifer" la si chiamava nella cerchia degli amici di Schiller, — cagionò di proposito la rottura degli Schlegel con Schiller e che quindi una gran parte dei romantici assumessero una posizione ostile verso quest'ultimo.

Per mezzo di innumerevoli critiche sovra la letteratura recente nelle "*Göttingischen gelehrten Anzeigen*" e nella "*Jenaische Literaturzeitung*" August Wilhelm, fornito di un fine senso della forma e di una fresca intelligenza, aveva ottenuto credito al suo vasto sapere già temuto, mentre Friedrich conferiva ancora un esclusivo valore all'antichità classica dei "Greci e Romani" (1797) ed aspettava solo da uno strettissimo riconnettersi ad essi la salute della recente poesia di cui faceva poca stima. Ma in Jena Friedrich fu tratto quale zelante seguace di Fichte nelle polemiche filosofiche del giorno e indirettamente per mezzo della filosofia, di cui suo fratello poco s'interessava, anche alla letteratura recente, di cui egli ammirava "Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister" quale l'opera incomparabilmente migliore.

Allorchè Friedrich Schlegel nel luglio 1797 venne a Berlino per la fondazione dello "*Athenäum*" si trovò unito nell'entusiasmo per Goethe e per il suo romanzo accanitamente combattuto con quelli che si accordavano colle sue opinioni. Cercava intanto per mezzo dei suoi "Frammenti critici" sul grande eccitatore e liberatore Lessing di vietare all'antico partito della "*Aufklärung*", ancora dominante, di richiamarsi alla di lui autorità. I romantici nelle loro molteplici polemiche contro la letteratura precedente si ricollegarono alle intenzioni delle "*Xenien*". Se nella venerazione ostentata dagli Schlegel per Goethe ci entrava pure un po' di tornaconto personale ciò non toglie che si acquistassero il merito di aver divulgato per la prima volta tra un pubblico più largo la conoscenza della poesia di Goethe e della dottrina artistica di Schiller.

In Berlino, la cittadella della "*Aufklärung*", dove Philipp Moritz aveva per il primo creato un ambiente favorevole a Goethe, la casa ospitale del reale maestro di cappella *Johann Friedrich Reichardt*, che aveva intonato molti

" *Singspiele* " e "*Lieder*" di Goethe, fu il primo centro dei seguaci della nuova letteratura. Qui il prode *Karl Friedrich Zelter*, che da molti anni dirigeva la " *Singakademie* " e la società corale di Berlino, udì parlare per la prima volta del poeta, di cui avrebbe dovuto diventare il più fido amico dopo la morte di Schiller. Sulle scene dei filodramatici della casa Reichardt di Berlino fu possibile al giovane Tieck di sfogare la sua passione di recitare, mentre nella villa di Giebichenstein presso Halle di Reichardt si recavano volentieri Goethe e Wolf nonchè la maggior parte dei romantici. Oltre la famiglia Reichardt, a cui Friedrich Schlegel era legato quale collaboratore delle riviste di Reichardt, la " *Deutschland* " ed il " *Lyceum* ", i saloni israeliti avevano assunto in Berlino la cura degli interessi artistici. La famosa Henriette Herz servì di intermediaria ai primi approcci tra Friedrich Schlegel ed il suo ammiratore Schleiermacher, il cui vincolo di amicizia presto rafforzatosi si manifestò letterariamente nei "Frammenti" dello "Athenäum". Nella casa della Herz imparò Schlegel a conoscere Dorothea Veit, la figlia di Mendelssohn, che diventò presto il modello della sua " Lucinde ", la sua amante e più tardi sua moglie. Ma la più geniale fra le donne di questo circolo israelita, da cui anche il principe Luigi Ferdinando cercò suggerimenti, fu sin da principio *Rahel Levin* (1777-1833) che nel 1814 dopo più d'una passione combattuta diventò la moglie di Varnhagen von Ense. In sul declinare del secolo emersero sempre più numerose le poetesse, come Amalie von Imhof e Karoline von Wolzogen in Weimar, Sophie Mereau in Jena e la sorella di Tieck, Sophie Bernhardi in Berlino, Karoline von Günderode (Tian) in Francoforte, la danese-tedesca Friederike Brun, Dorothea Schlegel e un po' più tardi la nipote della Karsch, Wilhelmine von Chézy, la vedova di Forster Therese Huber. la sua amica Karoline Pichler in Vienna e la sorella di Clemente Brentano, vedova di Arnim, di gran lunga superiore a tutte le altre per vena poetica. All'incontro Rahel, che al pari di Karoline Schlegel e Karoline von Humboldt rifuggì nella sua attività letteraria dalla pubblicità, esercitò la sua influenza colle sue lettere e colla sua squisitissima intelligenza poetica che seppe trasfondere anche negli altri. In Goethe vede la Rahel il " punto di unione per tutto ciò che può e vuole chiamarsi uomo ". L'entusiasmo di questo circolo goethiano berlinese composto di elementi di vario genere, in cui si contemperavano lo irrequieto anelito femminile ed un vivido fermento di coltura, si manifestò nei tre volumi dello " Athenäum " di conserva colla critica matura di August Wilhelm Schlegel e colla influenza della filosofia di Fichte.

Mentre August Wilhelm ricollegava le sue ricerche linguistiche ai " *Grammatische Gespräche* " di Klopstock, Friedrich cercava di iniziare la sua " Dorothea " alla filosofia che forma un sol tutto colla poesia e colla religione. Alle traduzioni fatte dai due fratelli di idillii greci si contrappose come saggio dell'infinito piacere di tradurre del maggiore un canto dell'Ariosto. Novalis, l'amico di Friedrich Schlegel, esalta negli " Aforismi " del suo " *Blütenstaub* " Goethe quale il satrapo dello spirito poetico sulla terra, mentre Friedrich deriva dal " Wilhelm Meister " il concetto di ogni poesia, August Wilhelm assoggetta ad una critica dissolvitrice la letteratura di moda e saluta le prime composizioni romantiche di Tieck. Mentre Friedrich nei " Colloquii sulla poesia " vuole trovare una nuova mitologia ed auspica una poesia romantica universale, il mistico Novalis ci offre nei suoi " Inni alla notte ",

anelanti alla morte, il primo esempio di una nuova poesia mistica che si affranca dagli esagerati ardori della fantasia e dalla sentimentalità morbosamente molle. Per tutti i campi, nei quali lo spirito umano si afferma o nella creazione artistica o nell'ordinamento sociale, filosofia, religione, costumi e matrimonio, spaziano Schleiermacher e Friedrich Schlegel colle idee studiatamente paradossali dei loro 447 " *Fragmente* „. Gli " armonicamente insulsi „, i rappresentanti dell'antica morale e della tradizionale poesia prosaica saranno scossi dal loro torpore coll'apparire di una nuova età con nuove concezioni. Agli "*Athenäum-Fragmente* „ si accompagna un libro originale di Friedrich, un frammento faticosamente tormentato di romanzo, la pedantescamente licenziosa " *Lucinde* „ (1799), in cui si predicano all'uomo, alla " seria bestia „, la divina arte della pigrizia e l'allegoria dell'audacia nel noviziato della virilità e della femminilità. Solo al tempo della Giovane Germania tornò a richiamare Gutzkow l'attenzione sulla timida raccomandazione di Schlegel del libero amore colla sua nuova edizione delle " *Vertrauten Briefe über Schlegels Lucinde* „, colle quali Schleiermacher in un acciecamento non più comprensibile più tardi, aveva esaltato la " seria onorevole e virtuosa opera „.

L'"*Athenäum* „ coi suoi fuochi d'artificio e coi suoi delirii, coi suoi efficaci incitamenti e coi suoi paradossi, a cui i fratelli fecero seguire nel 1801 una pregevole raccolta di " *Charakteristiken und Kritiken* „, doveva e voleva destare una reazione. Certamente i primi attaccati, come Lafontaine, Jean Paul, Voss, Wieland, Matthisson, se ne trattennero. *Friedrich von Matthisson* (1761-1831) per il lusinghevole elogio espresso da Schiller nel 1794 alle sue melodiose poesie che parlavano al cuore colla virtù delle imagini, poteva sentirsi corazzato contro gli attacchi degli Schlegel e risarcito anticipatamente di ogni biasimo. La sua malinconia sentimentale, le sue descrizioni in versi come i suoi quadri di viaggio in prosa e le sue " Ricordanze „ (1810) meritarono certo assai più i biasimi dei romantici che la lode di Schiller. Non meno che a Matthisson il favore del pubblico si volse pure al suo compaesano del Magdeburgo, a *Christoph August Tiedge* (1752-1841), all'amico vissuto in Dresda fino al 1799 della sentimentale poetessa di Curlandia. I sei canti della sua famosa " *Urania* „ (1801), che rimano con grande sfoggio di morale su Dio, sovra la immortalità e la libertà, non escono fuori della cerchia dei luoghi comuni, a tratti adornati superficialmente di idee kantiane.

Un avversario pronto alla pugna si mise all'incontro di fronte ai romantici in *August von Kotzebue* (1761-1819). Nella commedia violentemente satirica " L'asino iperboreo o la educazione moderna „, a cui Schlegel contrappose la sua sprezzante " *Triumphpforte* „, Kotzebue non diede solo una immediata risposta ai "Frammenti„ dello "Athenäum„, ma profittò secondo il suo costume della polemica letteraria per una denunzia politica.

Il consigliere di stato Kotzebue si sentì di nuovo attirato dalla Russia, dove aveva cominciato nel 1781 la sua carriera burocratica ed anche quella dramatica con una tragedia " Demetrius „, verso la sua città natale di Weimar, sebbene già nel 1790 si fosse guastato profondamente e durevolmente colla parte più rispettabile del mondo letterario tedesco col suo volgare libello " *Doktor Bahrdt mit der eisernen Stirn* „. Ma un anno prima egli aveva avuto col suo drama " Odio umano e pentimento „ un serio ed enorme successo, che conferì il primato del teatro tedesco, anzi,

come doveva più che venti anni dopo osservare Chamisso nel suo viaggio di circumnavigazione, creò una fama mondiale al fecondo commediografo. La speculazione sovra la codardia morale e sovra le ghiandole lacrimali del pubblico gli riuscì felicemente così come in seguito a molti altri colla riabilitazione di una peccatrice pentita. Dei commoventi drami posteriori come "*Die Sonnenjungfrau*", "*Die Hussiten vor Naumburg*", in cui adottò ora la maniera di Iffland ed ora quella di Schiller, e le situazioni comiche non guastate da riflessioni morali delle allegre farse "*Die deutschen Kleinstädter*", "*Pagenstreiche*", "*Die beiden Klingsberg*", "*Der Rehbock*" (Lortzings "*Wildschütz*") continuarono ad accrescere per due decenni la popolarità di Kotzebue. Egli possedeva la grande dote di una fecondità dramatica che fu unica nella letteratura tedesca, ma come uomo e come scrittore si rovinò per la bassezza del suo animo. Nel "*Freimütig*" di Berlino (1803-46) sostenne di conserva col livlandese Garlieb Merkel la lotta non solo contro Goethe ed i romantici, ma contro tutto ciò che minacciava di sollevarsi sopra la mediocrità. Una serie di satire velenose contro i romantici ed i giovani goethiani, come le "*Expectorationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarcos*", "*Firlifimini*" e "Prospetti della letteratura e dell'arte nei nostri tempi", vennero fuori dal circolo di Kotzebue.

In quello stesso tempo che Kotzebue cadde a Weimar in sospetto di volere portare con un suo intrigo la zizzania fra Goethe e Schiller, Jena era diventata il centro di riunione de' suoi odiati romantici. Friedrich Schlegel, che aveva nel 1799 rapito da Berlino a Jena Dorothea Veit a suo marito, si credette chiamato ad insegnare filosofia fichtiana nella università locale, ma non riuscì come insegnante ad acquistarsi credito. All'incontro fino dall'autunno 1798 era venuto in Jena *Heinrich Steffens* (1773-1845), nato a Stavanger in Norvegia da un emigrato dell'Holstein, per esservi iniziato da Schelling nei misteri della filosofia naturale, che professò poi anche egli stesso con entusiasmo insegnando in Halle, Breslau, Berlino.

L'interesse che in sulla fine del secolo XIX si ridestò per la letteratura norvegese non riuscì neppur esso a rimettere in onore le novelle storiche di Steffens, una volta così popolari. Ma nei dieci volumi di "*Was ich erlebte*" (1840) raccontò certamente con un po' di vanità, ma tuttavia con una perspicuità così schietta da fare delle sue ricordanze una preziosa fonte storica, i giorni del romanticismo di Jena nonchè la sua onorevolissima partecipazione alla guerra di indipendenza e quella meno bella ai torbidi religiosi degli anni appresso. Nel 1801 apparvero i suoi "*Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde*" che suscitarono il disgusto di Goethe ma che tuttavia rispetto alle fantasie speculativo-fisiche possono avere il valore di un tentativo più serio di associare la romantica filosofia naturale di Schelling colla osservazione reale dei fenomeni naturali.

Nell'estate del 1800 Achim von Arnim, di cui ancor prima di qualsivoglia altro suo scritto era stato pubblicato il "Saggio di una teoria dei fenomeni elettrici", era venuto a Jena per una breve visita al fisico Johann Wilhelm Ritter. Il Ritter altamente apprezzato da Goethe, malgrado le sue tendenze romantiche. si adoperò moltissimo per l'incremento del progresso delle scienze esatte. Con Ritter era pur legato di amicizia *Brentano* che si aggirò dal 1797 al 1803 in Jena e Weimar e già durante questo tempo de' suoi studii si era incapricciato di colei che fu più tardi la sua donna, la poetessa *Sophie* Schubert, allora

peranco moglie del professore di Jena, *Mereau.* Nell'ottobre 1799 si era stabilito in Jena *Tieck* e più di una volta il *Novalis* capitò per uno scambio di idee cogli amici in quella piccola città universitaria, dove si raccoglieva in quegli anni una così fervida vita spirituale. Mentre Schiller, cui di bel nuovo si strinse il suo compaesano *Hölderlin,* rimase fuori del movimento romantico, Goethe all'incontro, che le cure della università e della "*Literaturzeitung*" o il desiderio di ozii tranquilli conducevano qui spesso da Weimar, ebbe amichevoli rapporti col circolo sempre così animato di Schlegel.

Goethe, che fu sempre ben disposto per gli uomini d'ingegno operoso, portò nel 1802 in sulle scene di Weimar non solo il rifacimento di August Wilhelm Schlegel della "Jone" di Euripide, un mal riuscito contrapposto alla sua "Iphigenie", ma pure la bizzarra tragedia "Alarcos" di Friedrich col suo miscuglio privo di stile e di poesia di metri di ogni genere e rintuzzò persino colla sua autorità di ministro l'opposizione a questi sperimenti romantici del direttore del ginnasio di Weimar, Karl August Böttiger. Ma per quanto merito si acquistasse per il teatro tedesco il maggiore degli Schlegel colla sua classica versione di sedici drami di Shakespeare, a cui seguì quella di cinque drami di Calderon, il tentativo dei romantici di collocarlo accanto a Schiller per le sue opere originali riuscì completamente vano fino dal primo assaggio. E non miglior esito ebbe l'intrapresa di Schlegel e di Tieck di sostituire un romantico "*Musen-Almanach*" per il 1802 all'almanacco pubblicato da Schiller, per quanto artisticamente August Wilhelm vi limasse pure dei sonetti. Accanto al fosco racconto in terzine di Bonaventura, cioè Schelling, "Le ultime parole del parroco di Drottning", fanno solo bella mostra in quell'almanacco le poesie di Novalis. Ma gli editori dovettero già toglierle dagli scritti postumi dell'amico morto così presto, del più profondo e più intimo poeta della prima scuola romantica.

Il barone *von Hardenberg* aveva avuto nel suo podere domestico di Oberwiederstedt nel Mansfeld il 2 maggio 1772 un figlio che come scrittore illustrò di nuova gloria il nome di famiglia latinizzato da antica data in *Novalis* (vedi la tavola a p. 379). La madre destò in lui quel profondo senso religioso, per cui il figlio trovò poi nei suoi *Lieder* spirituali una espressione così commovente. Il consiglio del suo venerato maestro Schiller determinò lo studente, entusiasta della filosofia di Fichte, a dedicarsi agli studi giuridici secondo il desiderio del padre. Poichè voleva essere impiegato nelle saline frequentò per approfondire i suoi studii l'istituto minerario di Freiberg. Insegnava quivi il famosissimo geologo Abraham Gottlob Werner, il fondatore della storia scientifica della formazione della terra (geognosia). Goethe difese ancora nella "Classica notte di Walpurga" la teoria di Werner sulla origine della terra dall'acqua (nettunismo) contro i vulcanisti, che con Alexander von Humboldt volevano attribuire tutto esclusivamente o almeno in modo principale all'azione del fuoco. Su Hardenberg non esercitò solo la sua influenza, come più tardi sopra un altro discepolo di Werner, su Theodor Körner, la poesia del mestiere del minatore, che egli nel suo romanzo fa decantare al giovane Ofterdingen dal vecchio operaio delle miniere, ma più ancora il misterioso fascino del meditare sul contrasto e sulla cooperazione delle forze vive nella formazione della terra e di esplicare in variopinte e belle imagini come poeta questo prodigio. "Naturalisti e poeti sempre si rivelarono con un sol linguaggio come un popolo solo", dice una frase del

romanzo incompiuto di Novalis " *Die Lehrlinge zu Sais* " (I discepoli di Sais). Ma le impressioni scientifiche erano state precedute per la poesia di Hardenberg da fatali impressioni d'altro genere. Nel marzo 1797 gli era stata rapita dalla morte Sophie von Kühn, la sua fidanzata quattordicenne.

Sedendo il poeta solitario sull'arido colle, che rinserrava in un breve, oscuro spazio il corpo della sua diletta, egli che finora era sempre stato sereno distorna il suo sguardo dal giocondo sorriso della luce per celebrare nella prosa numerosa e nei versi dei suoi " Inni alla notte " la santa, ineffabile, misteriosa notte, in cui il sorso ringiovaniscente della Morte lo dovrà trarre ad una vita senza fine in grembo dell'amore. Solo Tristano ed Isotta di Riccardo Wagner celebrarono con un desiderio così alto della morte il meraviglioso impero della notte, in cui essi vogliono rifuggire dalla ingannevole luce e dalla martoriante pena del giorno. Novalis ha fermo di morire. La pura volontà, di cui Fichte gli aveva appreso la forza onnipossente, lo avrebbe dovuto guidare entro il termine di un anno alla sua diletta. Con un tale puro atto di volontà esprime anche Pentesilea nella tragedia di Kleist dal profondo del suo seno il sentimento dissolutore che la trae ad uccidersi. All'incontro negli " Inni " di Novalis il desiderio della morte si attenua nella fede di Cristo che rasserena il dolore più profondo, come i suoi Lieder spirituali ("*Gehoben ist der Stein, die Menschheit ist erstanden* ") l'annunziano in tono commovente.

Nella vita di Hardenberg " la potenza del terreno " si manifestò pertanto molto più fortemente che non la poetica volontà della morte. Ancora una volta l'uomo gravemente colpito ritornò alla gioia della esistenza. Per quanto Sophie rimanesse per sempre la sacerdotessa del suo cuore, gli sorrise nel 1799 in Freiberg un nuovo amore. Egli aveva ottenuto il posto di capo d'un sottodistretto allorchè la morte lo colse il 25 marzo 1801 in Weissenfels in seguito ad uno sbocco di sangue, tra il sorriso delle speranze e grandi progetti di lavori poetici. Quando l'edizione degli " *Schriften* " di Hardenberg, curata nel 1802 da Tieck e Friedrich Schlegel, rese noto anche fuori della piccola cerchia degli amici quale poeta la letteratura tedesca possedesse nell'autore dello " *Heinrich von Ofterdingen* " " il precoce Novalis " era già sparito per essa.

Nella poesia di Novalis appare per la prima volta ciò che a torto si ritiene il segno caratteristico di tutto il romanticismo: la trasfigurazione poetica del medioevo e del cattolicismo. Nell' " *Athenäum* " se ne può a mala pena scoprir traccia. Ma anche l'estetica di Novalis come quella del suo amico Friedrich Schlegel aveva tratto la sua origine dal " Wilhelm Meister " di Goethe, in cui solo negli ultimi suoi anni trovò più da ridire che non da ammirare. Heinrich von Ofterdingen, il leggendario poeta del " *Nibelungenlied* " e l'eroe della gara della Wartburg (cfr. vol. I, p. 238), che ora sotto il proprio nome, ora all'incontro confuso con Tannhäuser fu scelto in seguito volentieri a protagonista di drami e di poemi dai poeti moderni, viene cresciuto come l'eroe di Goethe sotto i nostri occhi alla sua vera vocazione, che nel romanzo di Hardenberg è appunto la poesia. Ma l'ambiente che influisce sovra l'educazione di Heinrich è l'età delle crociate. In un articolo storico-filosofico: " La cristianità o l'Europa ", di cui il Tieck ritardò la pubblicazione fino al 1826, Novalis celebra l'unità della fede del medioevo distrutta dalla riforma. Egli ha presente la rivoluzione francese e spera come Schiller nella sua grande ode concepita subito dopo il principio del secolo che il tedesco innalzato a partecipare di una

civiltà più alta debba conseguire con passo lento ma sicuro la preponderanza sovra gli altri paesi. Novalis non assegna certamente come Schiller all'arte l'educazione dell'umanità, bensì affida alla religione il còmpito di unire di nuovo il cristianesimo in una chiesa visibile che ci apporti una nuova " santa età della pace eterna ". I " Discorsi sulla religione " di Schleiermacher influirono grandemente su Novalis. Ma l'intimità infantile della sua pia fede, che in poesie come " *Fern im Osten wird es helle* ", " *Wenn alle untreu werden, so bleib' ich dir doch treu* ", " *Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt* " (" Lungi in Oriente si fa chiaro ", " Se tutti infedeli divengono a te, pur fedele io resto ", " Io ti vedo, o Maria, amorevolmente espressa in mille imagini ") conferì una nuova, ultima fioritura all'antico *lied* religioso, diffuse un meraviglioso soffio di poesia e di devozione sopra la sua religiosa concezione della storia e sopra le poetiche figure del suo grande frammento di romanzo. L' " Ofterdingen ", il cui " fiore azzurro " cercato nei paesi della sera e del mattino, tra le nebbie dei monti e gli splendori del piano, nell'amore e nel pellegrinaggio, diventò l'emblema di tutto il romanticismo, doveva inaugurare una lunga serie di romanzi. Come l' " Ofterdingen " ha per contenuto l'essenza della poesia, così i romanzi seguenti avrebbero dovuto trattare della fisica, della vita borghese, del commercio, della storia, della politica, dell'amore. La filosofia della natura domina già la fiaba, che in sul modello della goethiana negli " Emigrati " conchiude la prima parte dell' " Ofterdingen ", che è la sola compiuta.

La vivace varietà di forme raggiunta dalla poesia tedesca in sullo scorcio del secolo, si addimostra nel confronto di due poeti come Hardenberg e *Johann Christoph Friedrich Hölderlin* (nato nel 1770 a Lauffen nel Württemberg), così affini nella loro intima natura e così completamente diversi nelle loro opere. La imaginazione ed il sentimento religioso di Novalis si inabissano nel mondo misticamente splendente del medioevo, in cui egli importa gli elementi della filosofia di Jakob Böhme e di Fichte, della fisica di Ritter e della scienza naturale di Werner. Lo svevo Hölderlin, che fu compagno di studi, nello istituto teologico di Tübingen, di Schelling e di Hegel, vive e respira nell'Ellade. " La mia anima sospira verso un miglior paese, verso Alceo ed Anacreonte ed io dormii più volentieri nella angusta casa presso i santi di Maratona ", cantava a ventitrè anni; e con senso antico il suo " lied del destino " musicato da Brahms contrappone gli uni agli altri gli Dei aggirantisi nel fulgor della luce ed i mortali ciecamente travolti senza tregua da scoglio a scoglio. Il loro dolorosissimo destino aveva colpito anche il poeta, il cui animo sensibilissimo ed il nobile spirito già nella primavera del 1806 cadevano nella notte di una pazzia incurabile, in cui egli, un morto vivente, languì fino al 1843 in Tübingen.

Hölderlin persegue colla sua unilaterale magnificazione dell'antichità lo stesso indirizzo per cui si era messo il giovane Friedrich Schlegel. Il fantastico desiderio di far rivivere un periodo passato di storia, sia questo l'età degli Hohenstaufen di Ofterding o il mondo della bellezza di Sofocle, deriva dal sentimento romantico. E se Hölderlin che mostra ne' suoi inni rimati l'influenza di Schiller e nella metrica delle sue odi e nei ritmi liberi quella di Klopstock, si straniò anche personalmente dal gruppo romantico, la sua poesia fu non pertanto " un germoglio del romanticismo ". Egli non fu mosso dalla venerazione scolastica dell'antichità, propria della poesia del rinascimento, ma dall'entusiasmo nutrito col sangue del cuore per la bel-

Un articolo di Jean Paul.

Dall'originale in possesso del Prof. Dr. Hans Meyer in Lipsia.

Die mörderische Menschenliebe

Wenn der Bauer gesund ist, so sucht man ihn nicht zu neh- men als sein Haab u. Gut: wenn er krank wird, so trachtet man gar nach seinem Leben. Ich meine hier keinen Bader, der eine tödtliche Aderlas u. einen guten Groschen will, keinen Apotheker, der selber Arzneien münzt: sondern ich meine Pfarrer, Edel. u. Amtleute, die den Landman tödten, um ihrem Nächsten beizu- springen und die den Himmel verdienen wollen, indem sie andern hinein iagen.

Wenn ich bei einem Dorfhonorazior eine Hausapotheke erblicke: so fahr' ich zusammen, weil ich das Arsenal, die Todtenorgel vor mir sehe, womit der Tod in ein ganzes Dorf feuert. Denn sie ist offenbar geladen mit der Schwarzenschen Tinktur, mit den sogenannten Hallischen Ar- zneien, mit dem [illegible] Pulver, (mit Theriak) mit stärkenden Magentropfen, mit Wund- u. Lebensbalsam, kurz mit — Giften. Der vernünftige Arzt sucht längst nicht mehr mit solchen Öhlen Krankheiten zu löschen: aber der Dorfhonorazior wünscht sie für Universal- arzneien aus, ob es gleich nicht einmal Universalgifte giebt. Er sieht nicht, daß man [illegible] Universalarz- neien [illegible] nichts vernünftigeres thun könnte als alle Volksärzte zu zerschlagen u. alle Apotheken ein- zurennen u. mich u. diesen Aufsaz auszulachen, weil sein Universalarznei — u. der Dorfhono- razior denkt gar, er besize sie zu Duzenden — besser u. wohlfeiler als das alles wäre. Der Dorfhonora- zior sieht nicht u. sollte doch sehen, daß ihm

Arzneien, worauf auch die besten, unter den Händen
eines andern als eines Arztes schlechterdings zu Gift
ausarten müssen u. nur etwan so oft helfen, wie
der Bliz, der zuweilen Gelähmte u. Blinde ku-
rirte. Nun nicht die Aussuchung der Arznei,
macht das Schwierige des Arztes – er umringt
seine Krankheit mit einem Heere von Mitteln – sondern
die Aussuchung der Krankheit, die so schwierig ist,
daß selbst 3 Jahre Kollegienhören, Doktorhut u.
Bücherkaufen das Genie dazu nicht ersezen können:
was hat nun der Dorfchirurgier statt der 3 Jahre,
statt des Doktorhutes, statt der Bücher, statt des
Genies? — nichts als einen silbernen Löffel, wo-
mit er dem Volk wie mit der Ladeschaufel
die Kanone ladet. a)

Der Dorfchirurger sieht noch nicht, daß er nichts
sieht sondern will mich mit dem Einwurf zu
Boden schlagen: „der Landmann hat eine Natur
von Eisen, die viel verträgt." Nun so wird
sie auch die Krankheit vertragen, wenigstens leich-
ter als deine Arzenei. Aber es ist nicht einmal
wahr. Der Landmann verträgt alles, wenn er
gesund ist, u. gar nichts, wenn er krank ist. Eben
seine Stärke, seine Überfüllung mit Blut u.
Säften machen ihn aus medizinischen Gründen, die
nicht hieher gehören, schneller dem Tode unter die

a) Zwei, drei Ausnahmen weiß ich auch.

Hoffnung vom Nachfragen des Doktors entfernt.
Noch zwei Fragen u. eine Einschränkung.
Der Landman hat so viele medizinische mörderische
Irthümer von seinen 32 Ahnen geerbt – z. B.
die von der Nüzlichkeit des Branntweins in der Ruhr,
der hizigen Arzneien in Blattern &c. – : wär' es denn
nun eine Todsünde u. völlig gegen die symbolischen
Bücher, wenn der Landgeistliche solche Irthümer
auf der Kanzel bekriegte? Und es sind ia ohnehin
gar keine theologischen, die zu wichtig sind um widerlegt
zu werden.
Die adeliche Gutsbesizer oft so viel Billiges be-
fehlen: warum wollen sie nicht einmal eine
Ausnahme machen u. ~~bei~~ ihren Gemeinen ihren
Unterthanen bei Strafe etwas Unbilliges
befehlen – ich meine, zum H. Doktor zu
gehen? Ich frage, weils schon iemand that...
Also ihr Dorfhonoratioren! da ich von euch nichts
Neues oder Schlimmes verlange und klar genug
ia nicht begehre, daß ihr den Landman etwas
zu leben lasset sondern nur daß ihr ihn leben
lasset: was werdet ihr heute am Donnerstag
~~thun~~ nach der Lesung dieses Blattes thun? –
lachen u. den Pachter, der euch mitbrachte, fra-
gen ob er die schwarze Pflanz doch nicht ver-
gessen.

R.

lezza e la grandezza dell'antichità caldamente sentite. E come la poesia di Hölderlin balzò fuori dal sentimento e non dalle teorie classiciste, mostra così pure sovratutto la sua connessione colla vita tedesca de' suoi giorni.

Nel tempo che Hölderlin servì da precettore per raccomandazioni di Schiller nella casa di Charlotte von Kalb, si restrinse alla lettura di Kant e dei Greci. Sotto l'influenza della corrente filosofica dominante in Jena, egli si propose dapprima di dramatizzare la morte di Socrate, quindi prese ad argomento della sua incompiuta " tragedia dei fratelli nemici „ la morte deliberatamente voluta dal filosofo Empedocle nell'Etna. Già in Tübingen egli cominciò un romanzo di cui l'azione si svolgeva in Grecia. Ma solo dopo che nel suo ufficio di pedagogo nella famiglia Gontard di Francoforte sul Meno aveva sperimentato per la padrona di casa la felicità dell'amore e dopo l'oltraggio inflittogli dal suo rozzo marito anche il " dolore mortale „ per la sua Diotima, furono ultimati i due volumi "*Hyperion oder der Eremit von Griechenland* „ (Iperione o l'eremita della Grecia) (1797-99). La sollevazione dei Greci contro la signoria dei Turchi nel 1770 ne forma, di conserva coll'amicizia di Iperione per Alabanda e col suo amore per Diotima, il contenuto. Ma come Iperione, dopo il triste esito della lotta per la libertà, si rifugia fra lo smembrato popolo dei tedeschi, così anche il suo poeta, celebrando in un'ode " la morte per la patria „, si lamenta nel " Canto pei tedeschi „ che la sua patria tedesca, il " sacro cuore dei popoli, tu, paese del genio grande e severo! pazientissimo ed incompreso „, debba sopportare lo scherno degli stranieri. Hölderlin ereditò da Klopstock colle antiche forme anche la coscienza tedesca, e questa e quelle ha approfondito e perfezionato.

Fig. 60. — Johann Christoph Friedrich Hölderlin. Dal dipinto a pastello di Hiemer (1792), inciso da Luise Keller (1850), riprodotto in G. Koennecke, « Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur » (2ª ed.).

Hölderlin fu sopratutto un lirico così nel drama come nel romanzo. *Jean Paul* soddisfece al bisogno che i suoi romantici contemporanei avevano di un romanzo che rispondesse a maggiori esigenze poetiche. A nessun poeta tedesco fu mai tributato da' suoi contemporanei un omaggio maggiore che a lui. " Domandate dove egli sia nato, dove egli sia vissuto, dove riposino le sue ceneri? „ diceva Börne il 1825 nel suo discorso commemorativo. " Dal cielo egli venne, abitò sulla terra, il nostro cuore è la sua tomba „. Il lettore moderno all'incontro non riesce più a famigliarizzarsi coi poderosi romanzi di Jean Paul e ad apprezzare i meriti di codesto autore che fu una volta idolatrato da tutti. Bisogna presupporre nello scrittore e nel pubblico una educazione che siasi fatta colla frequente lettura degli umoristi inglesi Sterne, Fielding, Goldsmith e la sentimentalità, che esercitò così a lungo il suo influsso, dell'età wertheriana, per comprendere la figura di Jean Paul e la sua importanza. Dopo i propositi didascalici dei romanzi greci di Wieland si godette della eccessività del sentimento

di questi eroi e di queste eroine di Jean Paul, dopo le scene lascive dei racconti della scuola francese si gustò la virtù ed il puro amore spirituale degli innamorati tedeschi di Jean Paul. Si sentirono tutti improvvisamente rituffati nella patria tedesca colla sua poetica rivelazione del piccolo e limitato mondo borghese. I contemporanei di Fichte e della ironia romantica non si mostrarono sconcertati dalla eccessiva soggettività dell'autore. Noi non possiamo più comprendere come Börne potesse entusiasmarsi delle opere ripiene di illustrazioni filosofiche, di similitudini difficili a comprendersi e del bizzarro umorismo d'un poeta degli umili e di un cantore dei poveri. Certamente l'opera di Jean Paul ritrova ancora sempre, di bel nuovo degli ammiratori inclini a dare la preferenza alla profondità del suo sentimento di particolar natura tedesca ed alla sua forte accentuazione degli elementi morali di fronte al mondo artistico di Goethe e di Schiller. Ma appunto il giudice più competente per giudicare del carattere tedesco, Ernst Moritz Arndt, si espresse altrettanto recisamente durante l'età napoleonica contro la influenza insanabilmente effeminatrice di Jean Paul, per quanto senza punto turbarsi della sua neutralità politica, esaltava Goethe quale il più tedesco dei poeti ed il sostegno ed il conforto della minacciata nazionalità germanica.

Johann Paul Friedrich Richter, nato da un povero maestro il 21 marzo 1763 in Wunsiedel, sperimentò nella sua dura giovinezza (che egli visse nelle solitudini del Fichtelgebirge e dopo gli anni pieni di privazioni passati agli studi in Lipsia quale precettore ed educatore in Schwarzenbach ed Hof) tutti i piccoli dolori e le gioie, che seppe raccontare ridendo e celiando fra le lagrime trattenute, della vita del giocondo maestro di scuola Maria Wuz in Auenthal („ *Unsichtbare Loge* „ 1793: Le loggie invisibili), della vita di „ *Quintus Fixlein* „ maestro a Flachsenfingen e dello „ Stato matrimoniale, morte e nozze dello avvocato dei poveri *F. N. Siebenkäs* „ (1796). Raabe e Seidel ereditarono nel secolo XIX da Jean Paul che mostrò pure tempra di acuto satirico (vedi la tavola annessa), l'arte di rendere accette e famigliari al lettore le cose insignificanti e meschine con una analisi appassionata delle loro modeste particolarità.

Noi possiamo rintracciare fino dal 1779 i principii della carriera letteraria di Richter, ma non prima del 1783 egli fu conosciuto dal pubblico colla satira del suo „ Processo groenlandese „. Solo la pubblicazione dell'„ *Hesperus* „ lo liberò nel 1795 dalla sua disagiata situazione. Jean Paul ottenne poi il suo maggior successo col romanzo educativo „ Titan „ (1800-03) composto sotto la influenza degli „ Anni di noviziato di Wilhelm Meister „. La sua pubblicazione gli procurò durante tutto il suo soggiorno in Berlino una solenne festa di omaggio. I „ *Flegeljahre* „ (L'età della giovinezza spensierata) non più finiti conchiusero nel 1805 la serie de' suoi grandi romanzi. Immediatamente prima e dopo ricorre la data della pubblicazione delle sue due opere scientifiche, la cui ricchezza di pensieri originali sopravive alla efficacia degli altri suoi lavori: il „ *Vorschule der Aesthetik* „ (La propedeutica all'estetica) (1804) e la dottrina pedagogica della „ *Levana* „ (1807). Già nell'agosto 1804 lo scrittore festeggiato da per tutto aveva scelto a sua residenza stabile la quieta Bayreuth, dove morì il 14 novembre 1825. „ Forse „, giudicava Platen, che appunto in quel giorno aveva composto un sonetto in onore del poeta da lui spesso visitato, „ l'uomo era in lui

ancora più straordinario dello scrittore. Il suo animo era esuberante, pieno di mitezza, di amore e di riconoscenza „.

L'influsso di Weimar, dove Jean Paul si recava spesso, fu da lui medesimo riconosciuto di grandissimo momento per la sua coltura in lettere famigliari nonostante la sua antipatia per Goethe e per Schiller. Nella sua esasperazione contro le vedute artistiche di Goethe e di Schiller offerse Herder colà una viva amicizia a Jean Paul, mostrandosi ammirato delle sue opere, che metteva al di sopra di quelle di Goethe. Ma anche Goethe e Schiller stessi riconobbero la prodiga ricchezza di Richter, ma si sentirono urtati dalla sua mancanza di forma, che giunse di fatto a tal punto da togliergli di poter scrivere un sol verso in tutta la sua vita. Caratteri celebrati per la loro sentimentalità, quali la cieca Liane in “ Titan „ e Klotilde in “ Hesperus „ che smania per il suo maestro Emanuel, Albano educato senza che egli lo sappia per il trono, e la Titanide Linda rovinata dal criminalesco Roquairol, l'umoristico Schoppe, educatore di Albano, e d'altra banda ministri intriganti e cortigiani balzano luminosamente dalla nebbia. Ma l'azione si sperde in una ondeggiante prolissità. Anzi spesso pare che si presti solo a servire di supporto ai pensieri proprii dell'autore ed ai frutti delle sue letture, raccolti con grandissimo zelo. La maggior parte delle opere di Jean Paul sono rinfarcite a mo' di quelle di Fischart con una quantità di allusioni, di frasi barocche ed umoristiche, di trovate ed invettive satiriche. Il sentimento diguazza tanto nella descrizione delle anime quanto in quella de' paesaggi. Così la descrizione del sorgere del sole sulle isole del Lago Maggiore in sul principio del “ Titan „ fu per lungo tempo citata per un'incomparabile magnificenza della letteratura tedesca. August Wilhelm Schlegel si scagliava nello “ Athenäum „ contro i romanzi di Richter. All'incontro Friedrich Schlegel riconobbe nello spirito e nel significato profondo e ancora più nell'arbitrio e nella soggettività delle sue opere la sua affinità col romanticismo da lui propugnato e cercò pure di annodare, senza dubbio con poco successo, relazioni personali col loro autore.

Fig. 61. — Dal quadro ad olio di Fr. Meyer (1811), posseduto dal signor Brix Förster di Monaco.

Ma gli adepti della prima scuola romantica legati fra loro di amicizia videro, dopo la morte precoce di Novalis, il loro poeta da mettere al di sopra di Schiller e da contrapporre in caso di bisogno a Goethe in Johann Ludwig Tieck (vedi la tavola annessa a p. 378). Il figlio del funaiolo berlinese attraversò molteplici vicende nella sua lunga vita dal 31 maggio 1773 al 28 aprile 1853. Come egli aveva iniziato la sua carriera pubblica di scrittore in servizio dello illuminista Nicolai con racconti di prosaica morale per gli "*Strausfedern*", così il cantore della "magica notte illuminata dalla luna" ritornò di nuovo in parte, dopo il riflusso della marea romantica, colle sue novelle ad un genere punto romantico di racconti a tesi. Come Wieland non potè mai spogliarsi, malgrado che egli stesso ne ridesse, del suo fanatismo innato, così perdurò in Tieck nonostante tutte le effervescenze romantiche un sedimento di nazionalismo dottrinario. E si risente pure in lui qua e là anche attraverso la celia delle sue fantastiche commedie fiabesche il berlinese *illuminato.* Il romantico poteva, senza rendersene consapevole, sentirsi spinto a soffocare colle esagerazioni della fantasia questa mala coscienza prosaica. Tieck, che non si interessava in fondo gran fatto degli studi filosofici del suo tempo, esaltò tuttavia in modo particolare Jakob Böhme di bel nuovo scoperto da Schelling. Egli, per cui la religione non era come per Hardenberg un bisogno del cuore, ha per il primo e più che gli altri messo a profitto la pietà medievale come una attrattiva ed un aiuto poetico. In sulle prime non aveva voluto assolutamente saperne del medioevo e delle sue opere. Glie ne ispirò la passione il suo amico e compagno di studii *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, una simpatica figura di giovane che ci ricorda Novalis per la purezza del sentimento e per la morte precoce (nato nel 1773, morto nel 1798 in Berlino sua patria).

Allorchè i due amici studiavano nell'estate del 1793 in Erlangen, passarono per le tortuose strade della famosa Norimberga, osservando con amore infantile le case avite e le chiese, dalle quali l'arte patria delle età precedenti parlava un linguaggio così rude, possente e vero. Con profonda commozione lessero allora ciò che una volta Goethe aveva entusiasticamente scritto in Strassburg nei fogli "Sull'arte e sul costume tedesco" intorno alla gotica cattedrale di Erwin. Con cuore pieno di santa riverenza per l'arte del tempo passato, scrisse Wackenroder gli articoli sulla pittura e sulla musica che egli pubblicò il 1797 nelle "Effusioni dal cuore di un monaco amante dell'arte", a cui un anno dopo la morte del suo amico di giovinezza Tieck fece un'aggiunta nelle "Fantasie sull'arte per gli amici dell'arte". Come lo aveva qui ispirato Wackenroder col suo caldo sentimento, così anche dal medesimo si sentì stimolato a scrivere l'antica storia tedesca "*Franz Sternbalds Wanderungen*" (1798). Mentre le effusioni musicali di Wackenroder ("La vita del musico Joseph Berglinger") non esercitarono alcuna influenza sui musici, la scuola pittorica cristiano-tedesca uscì da queste opere letterarie, come già lo dimostra il verbo coniato per essa "*sternbaldisieren*". All'incirca nello stesso tempo dei "Propilei" di Goethe, il danese Asmus Carstens volle riprodurre nei suoi cartoni la natura, come l'avevano sentita gli antichi. All'incontro dal 1810 i giovani artisti tedeschi di Roma, sotto la direzione del lubecchese *Friedrich Overbeck* e di *Peter Cornelius* di Düsseldorf, si accostarono nel chiostro di S. Isidoro sul Monte Pincio alla scuola pittorica romantica. In opposizione all'indirizzo arcaicizzante dei "Propilei", cercarono costoro i loro modelli nei preraffaelliti e negli antichi pittori tedeschi. Essi credet-

tero di realizzare la parola del frate " che l'arte deve essere un amore rèligioso ed una religione amata " ricollegandosi alla chiesa cattolica, da cui era nata l'antica grande arte. Ma anche i fratelli *Sulpiz* e *Melchior Boisserée*, che per la prima volta concepirono l'ardito disegno del ristauro del duomo di Colonia, ebbero dagli scritti di Wackenroder l'impulso per la loro collezione di antichi quadri tedeschi, che forma oggi la parte forse più preziosa dell'antica pinacoteca di Monaco.

Il volgersi all'antichità tedesca nel campo della pittura doveva segnare pure un nuovo indirizzo nella maniera poetica di Tieck. Il suo romanzo di tipo inglese " William Lovell " ed il suo " Götz " ed " Hamlet " frammescolati alla "*Schicksalstragödie* " " Karl von Berneck " tradiscono ancora lo squilibrio spirituale e la mancanza di originalità artistica dello autore. Ma già nel 1796 aveva Tieck velato nella fosca fiaba " *Der blonde Ekbert* " il matrimonio colpevole di una coppia fraterna e la sua fine colle ombre melanconiche della " solitudine del bosco " e nel 1802 aveva messo in azione il mondo sinistro della montagna nel " Runenberg ". Egli avrebbe dovuto continuare per Nicolai in senso illuministico le gradite " Fiabe popolari " di Musäus. Ma Tieck si ricondusse alle schiette produzioni popolari, in cui trovava " espressi quasi tutti gli elementi della poesia, dall'eroico fino al tenero e giù giù fino alla schietta comicità ". Così egli rinnovò gli antichi *Volksbücher* dei " figli di Aimone ", della " bella Maghelona " e " Melusine " e della "Cronaca di Schildburg ". Dai racconti francesi di fate di Charles Perrault trasse l'argomento della sua tragedia romantica "*Ritter Blaubart* " e, servendosi della prosa come per questa, la prima e la migliore delle sue fiabesche commedie satiriche "*Der gestiefelte Kater* " (Il gatto in stivaloni) (1797). Seguirono in continuazione di quest'ultima "*Prinz Zerbino* " e "*Die verkehrte Welt* " (Il mondo alla rovescia), per cui si valse dello "*Zittauisches Theater* " di Christian Weise.

La rottura con Nicolai dovette sopravveuire di necessità dopo il " Gatto in stivaloni ", poichè queste commedie letterarie colla loro ironia e colla loro derisione del teatro in un'opera teatrale scno indirizzate contro la " *Aufklärung* " e le manitestazioni che le si connettono. Apollo è esiliato, Scaramuccia, un genere di Hanswurst, signoreggia in questo mondo alla rovescia. Il malinconico Zerbino si mette in viaggio per trovare il buon gusto, ma il suo compagno Nestore (Nicolai) non sa intendersela di più con questi alberi e con questi fiori che parlano, coll'azzurro del cielo e col canto degli uccelli che coi grandi poeti che qui sperano in Goethe. L'elemento schiettamente fantastico ne scapita senza dubbio sovratutto di fronte alla satira letteraria, che già fra i contemporanei veniva compresa solo dai più colti. Ma gli editori dello " Athenäum " potevano con buon diritto salutare il beffardo autore del " Kater " e lo squisito rinnovatore dei " Volksbücher " per un loro compagno di fede romantica ed un loro campione nel campo della poesia.

Poichè Tieck aveva stretto amicizia in Berlino con Friedrich Schlegel, lo seguì a Jena. Nel 1799 e nel 1800 vi pubblicò dei lavori che affermavano già orgogliosamente nel titolo la loro appartenenza alla nuova scuola, alla consorteria, come la chiamavano per sprezzo gli avversarii: i due volumi delle "*Romantische Dichtungen* ", colle quali si accompagnò il suo " Giornale poetico " che ebbe breve vita. Per la tragedia contenuta nelle "*Romantische Dichtungen* "

sulla " Vita e morte di santa *Genoveva* " come per la commedia in due parti " *Kaiser Octavianus* " (1804) e per il suo ultimo saggio dramatico " *Fortunat* " (1815/16) Tieck attinse di nuovo dai *Volksbücher*, mentre per la " Vita e morte del piccolo cappuccetto rosso " e per la riduzione scenica della " Vita e fatti di Pollicetto " collegata colla Tavola rotonda di Artù, gli servirono di fondamento fiabe per fanciulli.

Anche qui Tieck ha senza dubbio danneggiato in vario modo la ingenuità della fiaba colla premeditazione e coll'ironia, ma nel prologo dell' " Octavian ", nell'atto della romanza, ha veramente realizzato la glossa finale detta dall'amore, dal valore, dallo scherzo e dalla fede: " O magica notte irradiata dalla luna che tiene prigione il senso, meraviglioso mondo delle fiabe, risorgi nella tua antica magnificenza! ".

Come il santo Bonifazio dice il prologo della " Genoveva " nella cappella fiocamente illuminata, così appare la stessa eroina, quale una imagine di santa, lievemente illuminata sovra uno sfondo d'oro che spicca intensamente sovra tutti i colori, i fiori, gli specchi e le arti magiche che l'attorniano. Mentre infuria la lotta della cristianità guidata da Carlo Martello contro i Saraceni, la donna debole e non pertanto così forte nella sua virtuosa pietà ottiene una vittoria ancor maggiore, che le intesse una lucente aureola intorno alla sua pura fronte: il trionfo sulle tentazioni delle voluttà mondane e dei peccati. La metrica ingegnosa del drama spagnuolo tende ad accrescere lo splendore del poema cristiano, a cui pur troppo manca, nonostante i voli della fantasia, il calore del sentimento umano.

Tieck, fino dal tempo de' suoi studii in Göttingen, in cui tradusse la " Tempesta " di Shakespeare e due delle commedie satiriche di Ben Jonson da lui imitate in molte particolarità, s'occupò senza posa dello studio di Shakespeare. Nel dramaturgo inglese pose tutto il suo amore ed il suo studio, ed a lui riconnesse tutti i ricordi e le idee della sua vita. Tieck considerò per suo còmpito principale una grande e definitiva opera intorno a Shakespeare, per cui le singole collezioni di produzioni inglesi più antiche avrebbero dovuto esser solo dei materiali di costruzione. Ma per quanto fossero grandiose le vedute dramatiche di Tieck, noi non abbiamo nei componimenti teatrali suoi proprii che un racconto dialogato. La profonda conoscenza di Shakespeare e di Calderon non gli servì per comporre un sol drama organico e vitale. Il disegno di misurarsi con Schiller (cui Tieck presenta il suo omaggio nella poesia della tavola qui annessa) in un ciclo di drami tolti dalla storia della guerra dei trent'anni, non venne mai ad effetto. Se le straordinarie doti poetiche di Tieck, la sua vasta coltura ed abilità artistica non hanno in realtà prodotto nulla che commuova profondamente e continui ad esercitare una postuma efficacia, se ne deve cercare la colpa nella sua debolezza di carattere, di cui giudicarono crudissimamente più di una volta gli stessi suoi amici più affezionati e persino la sua figliuola.

Nel 1804 Tieck intraprese con sua sorella Sophie Bernhardi e suo fratello Friedrich, lo scultore, un viaggio a Roma, donde tornò in Germania solo nello autunno del 1806. Dopo la ricca produzione di quando era giovane in Berlino ed in Jena il suo lavoro prese a rallentarsi. I tre volumi del " *Phantasius* " (1812-16) riunirono, colla aggiunzione di spiritosi dialoghi critici, solo le composizioni del suo precedente periodo romantico.

Alla loro schiera appartiene anche uno dei più pregevoli lavori di Tieck: il suo rinnovamento dei " *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* " (Minne-

Ein Gedicht Ludwig Tiecks.

Nach dem Original, im Besitz der Frau Landrätin von Treutler in Neu-Weißstein.

Melpomene:

Wie wenn ~~Wenn~~ des Aethers Stürme hochher dringen,
Und durch Gebirge Geisterstimmen hallen,
Der Wolken Dunst gestalten fliehn und wallen,
Und Bäum und Wald harmonisch dann erklingen:

So Leid und Schmerz, wie sie gestaltlos ringen
Die Klagen ungestüm und wild verschallen —
Ertönen sie in meinen Feierhallen,
Erhebt sich Angst und Nacht auf Geisterschwingen.

Mein Wort erklingt, und Götter steigen nieder,
Der Tod zerbricht besiegt nicht Heldenherzen,
Verzweiflung flieht, die Angst erlischt, und stiller

Und göttlicher der Klagelaut der Lieder,
Zum Leben Tod verklärt, zur Lust die Schmerzen —
So rauscht dein hoher Heldensang mein Schiller.

lieder del periodo svevo, 1803), a cui seguì quello del "*Frauendienst*" di Lichtenstein ed alcuni capitoli del "Re Rother". Avrebbe dovuto susseguire pure un rinnovamento del "*Nibelungenlied*". La affascinante prefazione ai "*Minnelieder*" di Tieck incuriosì per la prima volta Jacob Grimm, che faceva i suoi studii in Marburg, a prendere in mano il testo medio-alto-tedesco nella edizione di Bodmer.

Nello inverno dal 1801 al 1802 August Wilhelm Schlegel aveva cominciato in Berlino le sue lezioni continuate poi nei due inverni successivi sulla letteratura e sulle arti belle, decidendo così del trionfo del romanticismo nella capitale prussiana. Si formava già, eccitato dal suo insegnamento e dall'opera di Tieck, in Berlino un gruppo di poeti romantici più giovani che si riunì nel "*Nordsternbund*" (Lega della stella polare) e che trovò il suo organo nello "Almanacco verde" edito dal 1804 al 1806 da Chamisso e Varnhagen von Ense. Anche quelli che finora non avevano nome volevano guadagnarsi corone nel bosco dei bardi di Thuiskon, come cantò il luogotenente prussiano *Adelbert von Chamisso*, figlio di un emigrato, non appena cominciava ad impadronirsi della lingua tedesca.

Nelle sue lezioni di Berlino August Wilhelm Schlegel aveva per la prima volta fatto conoscere ai suoi uditori meravigliati la poesia medievale, sovra tutto il "*Nibelungenlied*". In contrapposto alla tendenza filosofica moderna dello "*Athenäum*" si manifestò nella rivista "*Europa*" (1803) di suo fratello con una nota più spiccata la simpatia per il medioevo in tutti i campi, specialmente in quello delle arti figurative. Friedrich dirigeva questa sua seconda rivista da Parigi, dove si era recato nel 1802 con Dorothea. Nel 1804 accettando un invito dei fratelli Boisserée si trasferiva a Colonia, dove quattro anni più tardi si convertiva con Dorothea al cattolicismo. Nessuno dei molti e grandi disegni della sua burrascosa giovinezza fu mai più condotto a termine. Karoline Schlegel in questo frattempo aveva seguito Schelling, di cui era diventata la moglie, in Baviera, mentre August Wilhelm accompagnava la signora di Staël ne' suoi viaggi e nella sua villa di Coppet sul lago di Ginevra. Il gruppo degli amici di Jena si era sciolto ma le idee romantiche erano rimaste vittoriose nella breve lotta accanita. "Oh! come sono" rimpiangeva Karoline "ora dispersi per tutto il mondo coloro che una volta erano raccolti in Jena in un piccolo gruppo!", ma soggiungeva pure presuntuosamente "ed ammaestrano tutti i pagani".

3. Gli anni della signoria straniera e della guerra di indipendenza.

Trovandosi nella salda massa nordica, contro la quale non si può voltarsi così facilmente, i weimariani avevano assistito con indifferenza al soccombere sotto "la mobile massa francese, felicemente organizzata e guidata con intelligenza e con serietà" di ogni cosa a mezzogiorno del limite di divisione segnato dalla foresta di Turingia. Ma appunto nei luoghi della coltura filosofica e letteraria tedesca più alta fu combattuta la battaglia, in cui lo stato di Federico il

Grande fu annientato dalle forze rivoluzionarie francesi dirette e temprate dalla ferrea volontà di Napoleone: un terribile monito per sempre che tutti i beni sono in pericolo, quando un popolo trascura il suo dovere più alto, la cura del suo onore militare, in una pace illusoria. Ma nei tempi del maggior pericolo popolare si doveva pure mostrare se si fossero sviluppate in questa cultura d'indole esclusivamente estetica le forze morali, dalle quali si potesse sperare un ristabilimento della nazione. Col monito di Federico Guglielmo III ai professori di Halle che lo Stato dovesse compensare colle forze spirituali ciò che aveva perduto di vigoria fisica, anche la poesia tedesca veniva chiamata a collaborare operosamente alla risurrezione della patria profondamente scossa.

Già nella primavera del 1806 August Wilhelm Schlegel aveva ricordato che i tedeschi necessitavano, anzichè di un'arte formale, anzichè di una poesia fantastica, di una " letteratura vigile, immediata, energica e specialmente patriottica, e per giunta di drami storici, comprensibili da tutti e rappresentabili, che illustrassero le epoche della storia patria, " dove simili pericoli li minacciarono e furono superati colla bravura e collo eroismo ". Heinrich von Kleist per il primo soddisfece a queste esigenze dramatiche. Ma negli sfortunati giorni di Memel la regina Luisa, la cui assunzione al trono era stata festeggiata dai " Fiori " di Novalis come l'alba di una nuova età d'oro, trovò conforto nella lettura del " Wilhelm Meister " da lei buttato da parte nei giorni felici. Riconosceva ella adesso che il romanzo di Goethe si indirizzava al cuore, proprio là dove hanno sede il vero dolore umano ed il vero piacere, il vero affanno e la vera gioia. Allorchè nel 1808 apparve il " Faust " di Goethe, in un giusto momento per rafforzare nei tedeschi la fede in se stessi, Theodor von Schön lo inviò subito al barone di Stein, che in mezzo alle sue lotte per la ricostituzione dello Stato non indugiò a profondarsi nell'opera, dalla quale Schelling ed Hegel si ripromettevano una nuova vita per la scienza, in cui un patriotta prussiano quale Barthold Niebhur trovava il suo catechismo, " il compendio delle sue convinzioni e de' suoi sentimenti ". Allorchè Goethe e Wieland furono rimarcati poi da Napoleone in Erfurt e Goethe il 1812 nelle poesie per la festa di Karlsbad indirizzava per mezzo della imperatrice Maria Luisa al trionfatore della Europa la velata preghiera: " Colui che può volere tutto voglia anche la pace ", i patrioti che speravano nella liberazione sentirono dolorosamente il contrasto di questo omaggio del poeta col loro sentimento più profondo. Solo pochi famigliari seppero che Goethe, il quale come poeta guardava con ammirazione la potenza demoniaca della epopea napoleonica, voleva tuttavia convocare in Weimar nell'ottobre del 1808 in una specie di reazione alla dieta dei principi dello impero di Erfurt un congresso di illustri uomini tedeschi per consigliarsi come si potessero riannodare saldamente in quella dissoluzione della Germania i legami della coltura e dei costumi patrii, che soli ancora facevano una nazione dei tedeschi. Questo desiderio non fu tuttavia compiuto e così neppure il disegno lungamente meditato e vagliato da Goethe di un libro popolare lirico-storico, sebbene per il suo compimento fosse particolarmente sollecitato da Monaco.

Poichè nel saccheggio di Weimar aveva corso da vicino il pericolo di perdere i suoi appunti, si mise Goethe a cercare con un maggior zelo ne' suoi lavori di storia naturale conforto e forza per sopportare le tristezze del presente.

Dopo il suo ritorno dall'Italia aveva associato ai suoi studii morfologici e geologici alcune ricerche sull'ottica, i cui risultati pubblicava fino dal 1791 in una sua rivista " *Beyträge zur Optik* " (Contributi all'ottica), trattenendo ancora nel cassetto il primo saggio dello stesso tempo " per scoprire gli elementi della dottrina dei colori ". Frattanto le " Xenien " avevano reso già noto il suo aspro dissidio con Newton e nel 1808 incominciava la stampa del suo capolavoro scientifico, messo in vendita due anni più tardi, " *La dottrina dei colori* ".

Secondo Newton il color bianco come la luce bianca del sole è scomponibile in diversi elementi colorati. Secondo gli esperimenti di Goethe, difettivi per la trascuranza dei principii matematici, la luce bianca (colore) è il corpo più semplice e meno divisibile; i colori si destano alla luce, non si svolgono dalla luce. Nella polemica che ne originò, i fisici in una maggioranza schiacciante si accordarono con Newton, mentre Hegel e Schopenhauer si misero dalla parte di Goethe. Ma quantunque la parte didattica e polemica della sua dottrina dei colori origini da erronee presupposizioni, la parte storica contiene, come già vantava Schiller del primo abbozzo, " molti importanti principii di una storia generale delle scienze e del pensiero umano ". Ma già il confronto istituito da Goethe fra Platone ed Aristotele potrebbe bastare per giudicare i " Materiali per la storia della dottrina dei colori " la cosa più pregevole che il pensatore Goethe abbia scritto.

Goethe si accostò pure alla storia in quel medesimo tempo per altra via. Fino dal 1802 la duchessa Amalia, da lui venerata si doleva che egli e Zelter non avessero ancora mantenuto la promessa di ricapitolar per iscritto la loro vita. Allorchè Goethe ebbe da comporre il solenne discorso commemorativo per la morte della fondatrice dello intellettuale centro di Weimar, avvenuta tra la confusione della guerra (aprile 1807), dovette ricordarsi del suo monito. Nella prima edizione completa delle sue opere compiuta nel 1808 comparvero i " Frammenti di una intera vita raggruppati un po' alla rinfusa " allo scopo di offrirsi una specie di commentario colla descrizione della sua evoluzione di scrittore e di uomo. La morte della madre diletta nel settembre 1808 e la dissoluzione di tutti gli antichi ordinamenti dovettero rafforzare in lui il desiderio di ricostruire in uno sguardo storico retrospettivo il quadro dell'antica libera città dello impero e tutto il vario mondo, in cui si era foggiata la sua giovinezza. Le " Confessioni " di Jean-Jacques Rousseau, la più famosa di tutte le autobiografie dopo le " Confessioni " di S. Agostino, erano ben note a Goethe come a tutti i suoi contemporanei. Ma a lui, che considerava il rispetto la prima delle virtù umane, ripugnava di mettere la propria persona, alla maniera di Rousseau, contro e al di sopra del suo secolo. La questione trattata negli " Anni di noviziato di Wilhelm Meister " " Come si forma l'uomo? " lo guidò pure nel comporre la propria autobiografia, che deve rappresentare e mostrare agli uomini nello ambiente del suo tempo, da cui talvolta fu favorito e a cui talvolta si oppose, come le sue influenze formino la sua concezione del mondo e degli uomini e come egli stesso rifletta di nuovo allo esterno dalle sue opere quella concezione del mondo che così si era formata.

Con questi grandi intendimenti di cultura storica pubblicò Goethe fra il 1812 ed il 1814 le prime tre parti: " *Aus meinem Leben. Dichtung und*

Wahrheit „ (La mia vita. Finzione e verità), alle quali ne seguì solo dopo la sua morte una quarta, che conduce la narrazione fino al suo trasferimento in Weimar. Aggiunse poi come una seconda parte della sua autobiografia nel 1816 la descrizione del " Viaggio in Italia „, nel 1822 quella della " Campagna in Francia „ e dell'assedio di Magonza, nel 1829 la notizia intorno al " suo secondo soggiorno in Roma „. Nel rivolgere lo sguardo al suo passato Goethe si ingannò spesso in sui fatti e ne tentò pure un aggruppamento artistico, ma un testimonio della sua giovinezza, Fritz Jacobi, potè tuttavia dichiarare che questa autobiografia era più vera della stessa verità. E appunto negli anni, in cui la vecchia Germania si disfaceva, questa vivace descrizione della coltura acquistata coi proprii sforzi dai tedeschi nel secolo XVIII potè fornire la forza tanto necessaria alla coscienza nazionale. Appunto in rispetto al carattere di " *Dichtung und Wahrheit* „ poterono Arndt e Jahn, negli anni della oppressione straniera, esaltare Goethe nonostante la sua indifferenza politica quale il più tedesco dei poeti.

Solo mercè il suo credito personale potè Goethe ottenere colla sua mediazione, quando era ministro di Weimar, che si sospendesse la soppressione, già ordinata da Napoleone, della università di Jena. L'amico suo e di Schiller *Wilhelm von Humboldt* fondò come ministro dell'istruzione prussiano la *università di Berlino.* Ancora nel 1792 Humboldt nelle sue " Idee per un tentativo di determinare i confini dell'azione dello Stato „ vedeva nello Stato solo una gravosa istituzione necessaria per la sicurezza. Colla minacciata rovina dello Stato, al cui servigio egli aveva rinunciato per l'addietro così volentieri allo scopo di conseguire una libera coltura estetica individuale, ne sentì l'alto valore ideale. Egli sostenne la prova del fuoco, mentre *Friedrich von Gentz* di Breslau (1764-1832), che dal tempo delle sue " Riflessioni sovra la rivoluzione francese „ (1793) fu tenuto in conto del più cospicuo rappresentante dei letterati politici mercè la sua splendida abilità di esposizione, ruppe vergognosamente la fede nell'ora del pericolo alla sua patria prussiana, vendendo la sua agile penna come la sua anima a Metternich. Il suo esempio fu imitato alcuni anni più tardi dai romantici Friedrich Schlegel e dal berlinese Adam Müller.

L'università di Berlino, per la cui inaugurazione, avvenuta il 15 ottobre 1810, Brentano compose la cantata, dovette ad Humboldt di poter chiamare da Halle Friedrich August Wolf, il primo rappresentante della filologia critica, accanto al quale Niebuhr tenne lo insegnamento della storia romana. Si comprende facilmente che Schleiermacher entrasse a far parte del corpo insegnante e dalla università bavarese di Landshut fu chiamato il francofortese *Friedrich Karl von Savigny* " allo scopo di approfondire la coscienza del giure, di un buon ordinamento e di una buona direzione di tutto lo studio della giurisprudenza „. Nel 1815 apparve il primo volume della sua fondamentale " Storia del diritto romano nel Medio Evo „ dopo un lungo lavoro di preparazione, cui partecipò pure Jakob Grimm, allievo di Savigny. Arnim trattò per avere un posto di professore di fisica per sè e di filologia germanica (avuto poi invece da Friedrich Heinrich von der Hagen) per Görres. Ma il primo rettore eletto della nuova università fu Fichte. La tolleranza federichiana, colla quale il re aveva garantito libertà di insegnamento in Prussia all'ateo discacciato dalla sua cattedra di Jena, apportò

Una lettera di Ludwig Achim von Arnim a Bettina Brentano.

Dall'originale (26 maggio 1808), già in possesso di Hermann Grimm in Berlino.

buon frutto allo Stato prussiano. Nello inverno del 1807 al 1808 Fichte tenne in Berlino, occupata dalle truppe francesi, i “ *Reden an die deutsche Nation* „ (Discorsi alla nazione tedesca). In essi lo spietato analista incolpava bensì l'egoismo di aver rovinato il paese, ma esprimeva pure coll'ardore di un uomo impavidamente integro la indomita fede morale, con cui spronava la gioventù ad innalzarsi per un nuovo migliore avvenire e per una maggiore moralità del nuovo Stato. Spira da questi discorsi uno spirito affine a quello che risuona in quello stesso tempo con un terribile rimprovero dalla prefazione, soppressa dalla censura, di *Johann Gottfried Seume* alla sua traduzione di Plutarco.

Fig. 62. – Ludwig Achim von Arnim. Dal rame di Hans Meyer in R. Steig, « Achim von Arnim und Clemens Brentano ». Stuttgart, 1894.

Seume, nato nel 1763 in Poserna presso Weissenfels, morto nel 1810 a Teplitz, l'autore della nota poesia sugli Uroni, difettava di ogni vernice di cortesia europea e nella sua giovinezza aveva sperimentato sul proprio corpo per la “Passeggiata a Siracusa „ (1803) da lui compiuta e descritta il modo di procedere dei principi tedeschi “ dai quali non si tien in alcun conto l'antica rettitudine ed equità ed il popolo „. Ingaggiatori Assiani avevano usato violenza allo studente di teologia in Lipsia ed il langravio di Kassel lo vendette poi con altra merce umana agli inglesi per la guerra contro gli americani. Al suo ritorno Seume fu sorpreso dagli ingaggiatori prussiani. E l'uomo così maltrattato che ridiventò finalmente libero solo per un caso fortunato, gridò allora la parola omerica: “ Un motto solo vale: salvare la patria „. Ciò che il barone tedesco von Stein disse in sulla faccia della imperatrice russa, che il popolo tedesco era un popolo grande, fedele, valoroso ma che i re ed i principi tedeschi, rovinati dalla loro colpevolezza, non sapevano farne uso, è il lamento che prorompe dal cuore dello indomito Seume:

> “ Noi non abbiamo più una patria. Ciò che il popolo possa fare con un prode e forte generale lo hanno già sufficientemente provato i nostri nemici. Ciò che all'incontro possono fare i generali e la loro stolta ambizione senza il popolo, si è reso manifesto colla nostra rovina „.

Ma quali forze anelassero a destarsi in questo popolo fu messo appunto in luce “ dal difficile tempo della necessità „. Nell'autunno del 1805 *Ernst Moritz Arndt* (1769 al 1860), allora professore all'università ancora svedese di Greifswald, pubblicò la prima parte del suo “ *Geist der Zeit* „ (Lo spirito del tempo).

Il libro colle sue infiammate parole sulla necessità di abbattere il dominio napoleonico costrinse alla fuga il suo autore dopo la battaglia di Jena, ma ne fece pure il collaboratore del più potente fra i lottatori tedeschi, del barone von Stein. In modo piano e succinto, con sincerità e con vigore in armonia con tutta la sua natura Arndt raccontò pure rifacendosi in età avanzata (1858) delle sue ricordanze le sue " *Wanderungen und Wandlungen mit dem Reichsfreiherrn Karl Friedrich von Stein* „. E con Arndt, il ferreo figlio della isola di Rügen, circondata dal mare e avvolta dal velo delle leggende, si accompagnò il rigido figlio della tenace Marca, *Friedrich Ludwig Jahn* (1778-1852). Nella *Hasenheide* di Berlino fondò il padre della ginnastica, nel 1811, la prima palestra, dopo aver pubblicato nell'anno precedente il suo libro sul " *Deutsches Volkstum* „ (La nazionalità tedesca). La parola " *Volkstum* „ fu da lui coniata per la prima volta.

L'educazione ginnastica di Jahn mirava a rendere il popolo capace alle armi, sicchè grazie a Scharnhorst, Boyen, Gneisenau, malgrado la penosissima sfiducia nel re, potesse accingersi colla introduzione dell'obbligo generale di leva all'impresa del suo riscatto. Ma anche dai poeti si vide presto la necessità di questa preparazione. Già prima di Fouqué che nel 1808 nel " Dialogo di due nobili prussiani „ reclamava la formazione di una milizia, Arnim aveva presagito nel giornale musicale di Reichardt, in un articolo ripubblicato poi nel " *Wunderhorn* „ " Intorno ai Lieder popolari „, che si avvicinava un tempo, in cui l'opprimente e noioso esercizio delle armi diventerebbe per tutti il maggior piacere ed onore, il primo dei giuochi pubblici. " Dove la Germania si rigeneri, chi può dirlo? Chi la porta in sè, costui si sente fortemente agitare! „ Fra le ruine del castello di Heidelberg aveva Arnim sentito la piccolezza dell'età presente, ma che pure quello era il luogo per uomini " che portano in cuore l'antica grande Germania, per poeti che possano comprendere nella sua profondità l'antico canto romantico e dargli degnamente nuova vita „.

In Heidelberg il barone di Stein dichiarava più tardi allo storico Johann Friedrich Böhmer di Francoforte, di aver egli acceso una buona parte del fuoco che consumò più tardi i Francesi. Reisig ed Holz trassero in un tempo freddo e nebbioso a purificarsi in questo fuoco i capi della seconda scuola romantica di Heidelberg. La università, cui subito dopo furono chiamati il giurista Anton Friedrich Justus Thibaut e quale rappresentante della scienza dell'antichità Friedrich August Böckh accanto a Johann Heinrich Voss, attraversava appunto un periodo di importante rinnovamento, allorchè si ritrovarono insieme sul Neckar per una comune attività poetica *Ludwig Achim von Arnim*, il nobiluomo dell'antica Marca reduce da lontani viaggi (1781-1831) e *Clemens Maria Brentano* figlio di un mercante di Francoforte. La speranza di attrarre come professore di estetica in Heidelberg anche Tieck, che era venuto per una breve visita nel 1806 nella romantica " buca del Neckar „, naufragò per l'avversione della maggior parte dei professori contro i romantici. In vece sua, si accompagnò per terzo al quieto, mite e serio Arnim ed a Brentano sempre in movimento il focoso figlio dei paesi del Reno, *Joseph Görres* (1776-1848) di Coblenza, che correva per divertirsi colla sua chitarra sulle rive del Reno, del Meno, del Neckar, come un antico goliardo. L'onesto fanatico era stato completamente guarito del suo

entusiasmo per la rivoluzione in seguito ad una gita a Parigi ed al dominio francese nella sua patria. E dopo che egli si era ritrovato fra il suo popolo, cercò di rimettere di nuovo in luce dagli abissi del passato il costume tedesco scomparso dalla vita presente. Così egli compilò nel 1807 il suo libricciuolo “ I libri popolari tedeschi „ con una dedica ed una introduzione vibranti di poesia e pubblicò nel 1813 il “ Lohengrin „ con una introduzione che Jakob Grimm trovò piena di suggestione. Un “ mago che solitariamente rinchiudesse nei suoi magici circoli cielo e terra, passato ed avvenire „ apparve Görres agli studenti di Heidelberg, allorchè tenne nello inverno del 1806 la prima lezione di filologia germanica in una università tedesca.

Fig. 63. — Dal busto di Friedrich Tieck (1803).

Agli scolari di Görres appartennero i due baroni slesiani von *Eichendorff*. Si accostò a loro in Heidelberg il conte *Otto von Loeben*, che pubblicò sotto il nome di Isidorus Orientalis le sue composizioni ultra romantiche (“ Guido „ 1808). Quale studente fra studenti si compiaceva, in quel medesimo tempo, di quel luogo indescrivibilmente affascinante l'amburghese *Johann Diederich Gries*, il traduttore del Tasso, del Boiardo, dell'Ariosto e di Calderon. Si era stretto da Marburg di amicizia con Brentano il professore *Georg Friedrich Creuzer*, che si mostrò tutto pieno delle idee dei romantici nel suo “ Simbolismo e mitologia dei popoli antichi „ (1810). Fu quegli per cui l'amica di Bettina, l'istitutrice francofortese Karoline von Günderode (Tian), si immerse pazza d'amore nel luglio 1806 un pugnale in cuore. Anche Bettina, la fantasiosa sorella di Brentano, che diventò la moglie di Arnim nella primavera 1811 (vedi la lettera qui annessa di Arnim), emerge di già nel circolo romantico di Heidelberg.

Il monumento più importante del romanticismo di Heidelberg, completamente inteso alla risurrezione del passato tedesco e dell'orgogliosa coscienza del genio nazionale, sono i tre volumi “ *Des Knaben Wunderhorn* „ (1806-08) curati di conserva da Arnim e da Brentano e la “ *Zeitung für Einsiedler* „ pubblicata da Arnim nell'estate 1808, che doveva esporre per mezzo di “ antiche e nuove saghe e profezie, storie e poesie „, come già spiegava l'aggiunta al titolo dell'edizione in libro “ *Tröst Einsamkeit* „, il grande valore di ogni produzione collettiva e popolare.

Una collezione di antichi " lieder tedeschi sorti fra il popolo „, che già si era invano adoperato di redigere Herder trent'anni prima e che di bel nuovo era stata raccomandata dal maggiore degli Schlegel nelle sue lezioni berlinesi, fu compiuta per mezzo della diligente raccolta fatta da Brentano di antichi foglietti volanti e di libretti di *lieder* nel " *Des Knaben Wunderhorn* „. Per quanto Johann Heinrich Voss, oramai invecchiato, si dolesse stizzosamente nel " *Morgenblatt* „ di Cotta da un punto di vista filologico per le varianti e le aggiunte artisticamente giustificate dei due " *Liederbrüder* „, Arnim e Brentano avevano di nuovo disserrato una fontana di giovinezza alla lirica, da cui attinsero Eichendorff, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Mörike, Martin Greif non altrimenti che Schubert, Schumann, Taubert (per i suoi " *Kinderlieder* „), Hugo Wolf e Brahms. Ma Goethe salutava nel nuovo " Giornale letterario di Jena „ il " Wunderhorn „ come un libricciuolo da doversi trovare a portata di mano in ogni casa dove abitano candidi uomini per essere riscontrato in ogni disposizione d'animo. " In questi *lieder* dovrebbero i tedeschi fuori della triste nebbia del presente confortarsi per ciò che non attinge la sua natura dal tempo in cui furono composti ma che è proprio di tutti i tempi „.

Poco prima aveva Goethe fatto cenno nella "*Literaturzeitung*„ di altri componimenti popolari, delle " Poesie in dialetto norimberghese „ dello stagnino Johann Konrad Grübel e delle " Poesie alemanne „ (1803) di Johann Peter Hebel, un professore di Karlsruhe (nato in Basilea nel 1760, morto a Schwetzingen nel 1826), come ancora più tardi analizzò e raccomandò caldamente i pregi di una commedia scritta nel dialetto di Strassburg nel 1816, " *Der Pfingstmontag* „ (Il Lunedì della Pentecoste) di Georg Daniel Arnold.

Goethe assegnò ad Hebel il posto che gli spetta nel parnaso tedesco. Personalmente Hebel si distacca dal romanticismo. Ma la popolarità delle poesie, che egli compose nel 1802 in Karlsruhe in una nostalgica ricordanza degli idillii paesani, che egli aveva vissuto nell'amena valle della Wiese, durante la residenza che vi fece per ragione del suo ufficio, l'affettuosità delle sue istruttive storie di calendario nel " *Rheinländisches Hausfreund* „ (1808-15) ed il suo " *Schatzkästlein* „ corrisposero alle tendenze popolaresche degli heidelberghesi. Il modello di Hebel furono certamente più tosto gli idillii dialettali di Voss. Ma la calda sentimentalità e la smania delle chiacchiere propria della Germania meridionale, il giocondo umore del paese coltivato a vigne e la freschezza sensuale del popolo coi suoi costumi, colle sue credenze nei fantasmi (" *Der Dengelegeist* „) e il senso della natura (" *Der Abendstern* „), conferiscono alle poesie inscenate intorno al " Feldberg „ un senso di vita immediata, quale può solo derivare da una schietta coscienza popolare. Non solo Scheffel, congiunto di Hebel, che gli inviò dal " *badisch Ländli* „ il saluto che ottimamente lo caratterizzava in occasione del suo centenario, ma ancora tutta la poesia dialettale susseguente nel Sud e nel Nord imparò quanto essa ci diede di meglio da Hebel. E quando il suo compaesano più vicino, Hans Thoma, racconta de' suoi studii estivi nella valle della foresta nera di Bernau, emergono spontaneamente dinanzi a noi le poesie paesane di Hebel accanto ai quadri del pensoso ed austero pittore di paesaggi.

La prima scuola romantica era rimasta confinata nella Germania settentrionale. All'incontro Uhland e Kerner da Tübingen, Nepomuk Ringseis, il medico che fu più tardi amico di Görres e di Luigi I, da Landshut, con altri studenti bavaresi, inviarono poesie alla "*Einsiedlerzeitung*„, come il pittore romantico

Philipp Otto Runge, amico di Brentano, vi raccontò la fiaba " *von den Machandel Bohm* „ in dialetto amburghese. Accanto ad articoli di Arnim-Brentano e dei romantici più vecchi, di Tieck e dei due Schlegel, ne compaiono anche di Fouqué e Werner. Jean Paul vi inserì la sua " *Friedenspredigt* „, Görres le sue ricerche sulla saga di Siegfried, il germanista monachese Bernhard Joseph Docen un " Minnelied „. La " *Einsiedlerzeitung* „ visse solo pochi mesi malgrado il suo ricco contenuto poetico. Nella dedica della sua edizione in libro, Arnim fa dire al pubblico: " Io non ho più tempo per sentire e per imparare, io debbo dare

Wilhelm Grimm. Jacob Grimm.

Fig. 64. — Dal rame di Biow-Sichling nel 1° volume del « Deutsches Wörterbuch » di Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig, 1854.

alloggio ai soldati. — Germania, mia povera, povera patria, ed allora ci scesero ad ambedue, a me ed al pubblico, le lagrime dagli occhi ed io non potei più scherzare „. Ma nella rivista di Arnim, di vita così breve, entrarono per la prima volta nel gruppo romantico due importantissimi collaboratori per rafforzare il legame fra il romanticismo e la nuova scienza germanistica: i fratelli *Jakob* e *Wilhelm Grimm* (Vedi le figure n. 64).

Jakob, il maggiore (1785-1863), era venuto nel 1802, e un anno più tardi Wilhelm (1786-1859), dalla loro città natale di Hanau alla università assiana di Marburg per attendervi agli studi di diritto e fino d'allora cominciando a fare insieme una collezione di libri si proposero di non separarsi mai più nella vita e nel lavoro. Jakob seguì da prima il suo maestro Savigny a Parigi, poi Johannes von Müller gli procurò il posto di bibliotecario privato del re di Westfalia. Per mezzo di Brentano, cognato di Savigny, i due fratelli si legarono di profonda amicizia eziandio con Arnim e così Jakob scrisse per la " *Einsiedlerzeitung* „ i suoi pensieri sovra il rapporto della poesia e della storia e Wilhelm vi diede saggi di versione del suo libro, compiuto poi solo nel 1811, " Antichi canti epici, ballate e fiabe danesi „.

I fratelli pubblicarono in riscontro al " Wunderhorn „ nell'anno 1812, " appunto un anno prima della battaglia di Lipsia „, come segnava Jakob nel suo esemplare a mano, le loro " *Kinder- und Hausmärchen* „ (Fiabe infantili e domestiche), nel 1816 le " *Deutschen Sagen* „. Essi si accinsero alla loro raccolta non già colla condiscendenza superiore dell'uomo colto, come Perrault e Musäus, nè coll'intento satirico di Tieck, ma con anima reverente al sentimento popolare e perciò pure colla cura filologica di una riproduzione fedele della tradizione.

I fratelli Grimm sentivano appunto col loro animo infantilmente puro, allorchè raccoglievano religiosamente i racconti delle antiche filatrici assiane, la schietta e vera poesia di quelle composizioni semplici e prive di ogni artificio. E poichè, secondo la loro nobile opinione, nulla poteva tornare più caro di ciò che si riferisce alla patria, vollero essi dar per compagnia al loro popolo, come un angelo custode, l'inesauribile tesoro delle fiabe, delle saghe e delle storie. Nessuno dei componimenti d'arte romantica colle sue pretese ha esercitato fino ai nostri giorni una influenza più efficace dell'aurea fonte amorevolmente dischiusa con una disinteressata semplicità da quella fida coppia di fratelli. E non dovessero più gli adulti compiacersi nella loro apatica assennatezza e nel loro volgare naturalismo della poesia, essa si rinnoverebbe pur sempre nell'animo dei fanciulli dai libri dei fratelli Grimm. Se l'antica saga boema del bruno cacciatore nel " *Freischütz* „ di Weber (1821) come in sulla fine del secolo XIX la favola di Humperdinck " *Hänsel und Gretel* „ attrassero colle loro melodie giovani e vecchi, non è men vero che le saghe e le fiabe dei Grimm abbiano creato l'ambiente per il sorgere e per il felice esito di ambedue queste opere.

Ma pure gli studi intorno all'arte popolare, che oggi sono scientificamente coltivati sotto il nome di " *Folklore* „ in tutti i paesi, traggono il loro principio dal " *Wunderhorn* „ e dalle fiabe e leggende dei fratelli Grimm.

Dopo l'esempio dei fratelli Grimm si apportò una ricca messe dalle parti più diverse della Germania, dal Mar Baltico alle montagne della Svizzera e del Tirolo, dalle " *Thüringischen Volksmärchen* „ (1823) alle fiabe e leggende mecklenburghesi di Bartsch ed a quelle dello Schleswig-Holstein di Müllenhoff. Il lavoro degli editori del " *Wunderhorn* „ fu continuato con una conservazione più rigida del testo tradizionale, fra molti altri, da Friedrich Karl von Erlach coi suoi " *Volkslieder der Deutschen* „ (1834-36), da Uhland colla sua raccolta di " *Alter hoch- und niederdeutscher Volkslieder* „ (1842), da Hoffmann von Fallersleben (" *Schlesische Volkslieder* „, 1842; " *Unsere volkstümliche Lieder* „, 1857), da Rochus von Liliencron colle " *Historische Volkslieder der Deutschen* „, (1865), da Ludwig Tobler colle " *Schweizerische Volkslieder* „ (1884), da Ludwig Erk e Franz Böhme col " *Deutsches Liederhort* „ (1894).

Nel novembre 1808 Arnim abbandonò, ultimo degli amici, Heidelberg e dopo un paio di anni finì anche la collaborazione dei romantici agli " *Heidelberger Jahrbücher* „ fondati nel 1808, che avevano rapidamente acquistato pregio per la loro critica. Nessuna delle riviste romantiche susseguenti esercitò più una efficacia della stessa importanza che lo " *Athenäum* „ e la " *Einsiedlerzeitung* „, nè il " *Phöbus* „ di breve vita, fondato con sì grandi speranze da Heinrich von Kleist nel 1808, nè la rivista nordico-tedesca di Fouqué " *Die*

Musen „ (1812-14), sebbene Fichte e Görres, Uhland e Rückert vi abbiano collaborato, nè il “ *Deutsches Museum* „ fondato in Vienna (1812-13) da Friedrich Schlegel con un ricco contenuto di storia artistica e letteraria.

Dei gruppi romantici, che si formarono in *Berlino*, *Dresda* e *Vienna*, il gruppo viennese fu quello che ebbe il minor influsso sulla letteratura tedesca, quantunque August Wilhelm Schlegel, allorchè si recò in compagnia della signora di Staël nella città imperiale sul Danubio, vi tenesse nel 1808 le sue “ Lezioni sull'arte e sulla letteratura dramatica „ così sfruttate ed ancor oggi assai istruttive. Friedrich Schlegel vi fece seguire nel 1811 le sue “ Lezioni sovra la storia moderna „ ed un anno più tardi le altre veramente importanti sulla “ Storia della letteratura antica e moderna „, la sua opera più insigne. Il miglior uomo di Stato dell'Austria, il conte Stadion, credette opportuno per il risveglio della sua nazione nel 1809 di dover chiamare in soccorso anche le forze spirituali e così Friedrich Schlegel venne invitato al quartier generale dell'arciduca Carlo per la compilazione dei proclami.

Friedrich Schlegel non rese solo un omaggio nelle sue “ *Gedichte* „, edite nel 1809, al romanticismo cristiano col suo rimaneggiamento della cronaca di Turpino sulla spedizione di Carlo Magno in Spagna e la morte dei suoi paladini in Roncisvalle nelle romanze del suo poema epico “ Roland „ (in assonanze). Egli diede anche al “ *Gelübde* „ (voto) di consacrare cuore e sangue alla patria per infrangere le catene dello straniero, una così virile espressione, che la censura berlinese vi mise il suo veto. L'amico di Schlegel, il dramatico viennese *Heinrich Joseph von Collin*, accompagnò la guerra del 1809 coi “ *Wehrmannslieder* „ austriaci. In Vienna dove Wilhelm von Humboldt si trovava in qualità di ambasciatore prussiano, colla sua geniale ed ardente moglie Karoline, il salone di Dorothea Schlegel formava un centro letterario. Qui si raccoglievano Eichendorff, che prendeva consiglio da Dorothea per il suo primo romanzo, Theodor Körner, Gentz, Karoline Pichler e Bettina Brentano, che delirava per il risorgimento dei fedeli tirolesi e già allora esaltava con entusiasmo la grandezza di Beethoven e si acquistava l'amicizia così difficile a procacciarsi del maestro diffidente. Anche Clemens Brentano si trasferì nel 1813 a Vienna, dove finì la sua tragedia “ La fondazione di Praga „, in cui trattò con profondità di pensiero il caso della leggendaria tzeca Libussa magnificata anche da Grillparzer.

Fino dal novembre 1809 *Arnim* e *Brentano* avevano rinnovato la loro convivenza di Heidelberg in Berlino. Quivi lo slesiano *Joseph* barone di *Eichendorff* (1788-1857) si strinse a loro più strettamente che non prima nel temporaneo contatto di Heidelberg ed anche Wilhelm Grimm venne a visitare i due amici nella capitale prussiana divenuta tanto più seria dai giorni della “ Lucinde „ di Schlegel. Brentano ed Arnim piansero nei loro versi il dolore di tutti quando il corteo funebre della regina Luisa attraversò la porta di Brandeburgo. Arnim, da cui originò in sulla fine del 1810 la fondazione di una mensa cristiano-tedesca, che diventò assai presto famosa socialmente e letterariamente nella vita berlinese, si trovò unito nel suo ardente patriottismo coi due più giovani ufficiali prussiani, Kleist e Fouqué. E ad essi si aggiunse l'amico intimo di Fouqué, il franco-tedesco *Adelbert von Chamisso* (1781-1838), che sentiva

volgersi la sua anima nella sua parte più profonda alla nazionalità tedesca ma a cui il tempo non offrì occasione di combattere.

Dopo il suo distacco dal circolo degli ammiratori della signora di Staël l'ex-luogotenente Chamisso aveva intrapreso lo studio della botanica nella nuova università di Berlino. Nella " Storia meravigliosa „ di " *Peter Schlemihl* „ che con un patto faustiano vende la sua ombra al diavolo ma trova la felicità non già nel godimento dell'oro acquistato con molta fatica, ma solo nella natura, adombrò egli nel 1813 qualche caso della sua vita, prima che si accingesse, nel 1815, sopra un naviglio russo da guerra alla circumnavigazione del mondo per tre anni. Ma Eichendorff, i cui primi *lieder* del 1808 apparvero sotto lo pseudonimo di Florens (1813 nel *Dichterwald* di Kerner "*In einem kühlen Grunde* „), presagiva già nel 1812 nel suo romanzo "*Ahnung und Gegenwart* „: " Luce ed ombra lottano ancora confuse in meravigliose masse. La nostra gioventù non si rallegra spensieratamente di un giuoco leggero. Noi siamo nati sovra un campo di battaglia e vinti o vincitori soccomberemo su quel campo. Poichè dal fumo incantato della nostra coltura si formerà un fantasma di guerra, corazzato, con un pallido aspetto di morte e con capelli sanguinosi. È perduto colui che il tempo trovi impreparato e disarmato „. Eichendorff usa già nei sonetti "*Mahnung* „ (esortazione) - 1810 - la similitudine: " La Germania è Amleto „, che diventò più tardi proverbiale per opera di Freiligrath.

Anche Arnim nel suo primo maggior romanzo " Povertà, ricchezza, colpa e pentimento della contessa Dolores „ (1809) considera come imminente la lotta per la patria oppressa. Dalla sua soleggiata felicità in Sicilia così sospira il conte Carlo, marito di Dolores: " Verde foresta di Germania, potessi io rivederti, risentire la tua fresca brezza senza vergogna. Il sangue tedesco spezzò le catene, i monti tedeschi stiano saldi, e l'aquila esca fuori dal nido senza vergogna „.

Le "*Kronenwächter* „ (" *Bertholds erstes und zweites Leben* „) pubblicate solo nel 1817 avrebbero voluto innalzarsi in un simbolismo arditamente fantastico dalle vicende della vita del borgomastro ghibellino, che si incontra nella dieta di Augusta coll'imperatore Massimiliano e con Lutero, ad uno sguardo sulla storia del popolo tedesco. La corona degli Hohenstaufen custodita nel castello inaccessibile si trasforma nella corona della Germania acquistata colla civiltà, consolidata nei cimenti. " Ora lo spirito del popolo non insorge per cacciare gli spiriti, no, perchè nobile per tutta la terra deve diventare la nobiltà dei borghesi „.

Una parte dei " *Kronenwächter* „, che ci fanno rivivere dinanzi agli occhi in una colorita realtà il secolo di Berlichingen e di Dürer, può stimarsi la miglior produzione del romanzo storico, ma poi lo slancio della imaginazione di Arnim si perde di nuovo tra la nebbia. E lo stesso avviene pei suoi drami destinati alla lettura e intitolati "*Schaubühne* „ ("*Halle und Jerusalem* „, 1811; " *Päpstin Johanna* „, " *Die Gleichen* „, 1819). Solo in parecchie novelle, come ne raccolgono un certo numero i racconti a cornice del " *Wintergarten* „ (1809) e "*Landhausleben* „ (1827), riesce a questo scrittore dello scherzo sentimentale di mantenere la fissità della forma. Ma il soffio del puro spirito poetico ci spira da ogni opera di Arnim per chi vi si accosti con simpatia.

Arnim ebbe a sua disposizione una ricchezza così inesauribile di poesia, di sentimento ed entusiasmo, di immaginazione pittorescamente creatrice e di nobiltà di pensiero che Geibel a ragione ebbe a dolersi del fatto che quel gigante, dai sogni malinconici, sia passato sconosciuto fra il suo popolo. Una mite tene-

rezza ed una austerità virile, la chiarezza del valore e la strabocchevolezza della fantasia si riunirono in lui meravigliosamente. Il tenero romantico fu nella vita un prode gentiluomo, vessato da molteplici cure, non punto così stranamente folle come il suo fratello d'arme Klemens. Non per l'arte della invenzione ma per l'agilità, per l'umore e per il senso musicale delle poesie fu superiore al suo compagno della Marca, Brentano, a cui scorreva nelle vene sangue mezzo italiano. Non sarebbe mai stato possibile ad Arnim di svolgere un racconto di costume medievale in una maniera così musicale come fece Brentano nel frammento simile a un dolce sogno " *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers* „ (Dalla cronaca di uno scolaro vagante, 1804), più che non avrebbe Brentano potuto conseguire nella sua confusione la saldezza morale e la virile bellezza degli scritti di Arnim. Le figure di Arnim nonostante alcuni ghiribizzi e parecchie stranezze sono naturali, psicologicamente vere e credibili e nettamente schizzate come forse nessun altro romantico riuscì a crearne. Ma nella condotta dell'azione la fantasia di Arnim si ingarbuglia, straniandosi perciò il lettore, come anche per la pesantezza della sua composizione. Brentano, all'incontro, per la eccessiva intolleranza religiosa, colla quale, dopo la sua conversione avvenuta nel 1817, si distolse dalla poesia mondana, contribuì pure ad oscurare le sue magnifiche doti poetiche. E pertanto con questo fanatismo religioso, che lo confinò per molti anni in Dulmen nella infermeria di suor Catharina Emmerich, seguì soltanto, come già osservò Görres, un altro indirizzo della sua fantasia.

Fig. 65. — Friedrich de la Motte Fouqué. Dal rame di Fr. Fleischmann (Quadro di W. Hensel, 1818).

Dei due capolavori del Brentano si conservò solo in forma di frammento il romanzo epico, cominciato fino dal 1803, " *Die Erfindung des Rosenkranzes* „, la sua " divina comedia „: un travestimento religioso della favola del Tannhäuser accresciuta abilmente di leggende cattoliche e di avventure della propria vita. Ma anche questo frammento meritava pel suo ricco colorito e per la ricchezza musicale delle sue assonanze (forse la miglior trattazione che la difficile forma abbia trovato nella poesia tedesca), per la sua tenera intimità e per la sua profondità di fede, e per il suo poetico splendore di essere strappato finalmente all'oblio che lo ha colpito e di essere acquistato al possesso di una più vasta cerchia di lettori. Le " *Fiabe* „, derivate da una meravigliosa ricchezza di fantasia e di arguzia, furono pubblicate solo dopo la morte di Brentano (1847), non come erano state abbozzate nel 1810, bensì in un rifacimento posteriore. E tuttavia esse offrono colla facezia d'antico sapor comico dei " Wehmüller „ e colla " Storia del bravo Kasperl e del bel Annerl „ (1817) di una tragicità schiettamente popolare, una idea della ricca e sbrigliata fantasia narrativa, che agitò Brentano, il più imaginoso forse di tutti i poeti tedeschi. La sua commedia " Ponce

de Leon „ (scritta nel 1801, pubblicata nel 1804) è una delle migliori commedie romantiche non solo per l'intrigo leggiadramente ricco e per il caldo tono lirico ma anche per la sua drammaticità. Come lirico la cede egli, l'inventore ed il primo poeta della saga " Lore Lay „ (" *Zu Bacharach am Rheine wohnt eine Zauberin* „ — In Bacharach sul Reno abita una incantatrice) e dei " Musici allegri „, soltanto a Goethe, sebbene non sia riuscito a far poco di veramente perfetto. Ma pure nella lirica potè Arnim collocarsi vicino all'amico con poesie quali " *Die arme Schönheit* „ (La bellezza povera) " *An Bettina* „ (A Bettina), "*Auf Menschen soll mann nicht vertrauen* „ (Non si deve fidare degli uomini).

La fama negata ad Arnim ed a Brentano fu concessa clamorosamente ad un discepolo di August Wilhelm Schlegel: a ***Friedrich Baron de la Motte Fouqué*** (1777-1843; vedi fig. p. 405), dei cui innumerevoli volumi di romanzi. di novelle, di poemi, di drami, di poesie sopravive oggi solo ancora la ammiratissima fiaba in prosa "*Undine*„ (1811), ridotta pure in opera per il teatro da Hoffmann e Lortzing. Questo poeta realmente padrone della forma e ricco in un certo senso di invenzione scontò presto la breve durata di una gloria straordinaria con una ingiustificata disistima.

Il nipote dell'eroico generale amico di Federico il Grande si sentiva in ogni goccia del suo sangue il rampollo della sua antica stirpe normanna ed il successore degli antichi cavalieri nel suo grado di ufficiale. Non è per lui affatto un superficiale giuoco poetico il trasportare il suo sogno con Novalis nel mondo battagliero e amoroso del medioevo, in cui vince gli avversarii della fede cristiana dalle più lontane provincie della Norvegia fino alla Cartagena spagnuola, od il presentarci nella variopinta magnificenza dei quadri dei " *Waffenhallen und Minnelauben* „ del suo romanzo cavalleresco " *Der Zauberring* „ (1813) cavalieri, re del mare ed emiri, donne amorose ed arti magiche. La tradizione nordica " Sintram ed i suoi compagni „ (1814) ricorda in alto grado per la sua impressione il quadro di Dürer del cavaliere colla morte e col diavolo. L'onore cavalleresco ed il sentimento religioso riempiono l'uomo che traduce con ingenuità infantile nella sua opera la sua concezione romantica della vita a stento comprensibile da altri. Vivendo colla sua seconda moglie Karoline, anch'essa scrittrice, porse felicemente il suo omaggio come un trovatore alla principessa prussiana Marianna e forma di questo servigio d'amore il suo romanzo " *Sängerliebe* „, come mette nell' "*Alwin* „ la scuola romantica ed in un romanzo il culto da lui professato per Jakob Böhme. Non solo la satira di Hauff nelle " Memorie di Satana „ conferma l'entusiasmo destato dallo "*Zauberring* „ di Fouqué. Se il romantico Kronprinz prussiano cavalca in campo nel reggimento dei corazzieri di Fouqué e lo battezza col nome di Heerdegen von Lichtenried, il protagonista dello "*Zauberring* „, possiamo imaginarci che cosa rappresentasse la bellicosità romantica e la virtuosa religiosità per la gioventù romantica del 1813.

La dedica della trilogia " L'eroe del Nord „ a Fichte mostra il desiderio di Fouqué di destare coll'entusiasmo per l'antica epopea tedesca anche l'ardor dell'azione. L'appello giubilante di Theodor Körner e dell'ufficiale e lirico sassone Krug von Nidda al cantore della " grande e possente età eroica „, il cui *lied* ha illuminato il mar delle saghe, ce ne attesta il successo: nel 1808 apparve la prima parte della trilogia il " drama eroico *Sigurd* l'uccisore di serpenti „, la prima dramatizzazione della leggenda dei Nibelunghi dopo il " Sigfrido incornato „ di Hans Sachs (1557; cfr. vol. I, p. 357). Come più tardi Richard Wagner, il cui poema dell'Anello

mostra chiare traccie della influenza di Fouqué, pose già il nostro poeta a fondamento della sua trilogia dei Nibelunghi la redazione nordica, dalla quale mosse anche Goethe nella sua rappresentazione di Siegfried e di Brunehild nel corteo mascherato della " Poesia romantica " (1810).

Quantunque la vigoria poetica attestata da Fouqué nel dramatizzare i Nibelunghi non potesse compensare le particolari qualità a lui mancanti di un poeta da teatro, il suo " Eroe del Nord ", ciò nondimeno, è sotto ogni rapporto più pregevole dell'oscuro misticismo del königsberghese *Zacharias Werner* (1768-1823). Nel drama " *Die Söhne des Tales* " (1803) Werner trattò la rovina dei templari e nella " *Kreuz an der Ostsee* " la conversione dei prussiani pagani. Ottenne un grande successo teatrale nel 1805 in Berlino colla rappresentazione della sua tragedia " *Martin Luther oder die Weihe der Kraft* " (M. L. o la consacrazione della forza). L'opera spalleggiata da Iffland rendeva così poca giustizia alle persone ed ai fatti storici che Werner non ebbe punto bisogno, dopo il suo passaggio al cattolicismo, avvenuto in Roma nel 1811, di far seguire alla sua opera giovanile una " Consacrazione della debolezza ". Entrato nel sacerdozio ottenne colle sue prediche, durante il congresso di Vienna, un successo maggiore che colle sue opere posteriori. La sua conversione fu certamente sincera ed appunto la sfrenata sensualità che lo aveva prima stimolato può aver contribuito a che il peccatore cercasse la purificazione e la quiete nel grembo della chiesa cattolica. Ma il modo col quale fece ora mostra del suo cattolicismo e lo volle imporre agli altri ce lo rende antipatico. Goethe stesso dimostrò uno speciale interesse per il suo ingegno poetico e in Weimar nacque il 1809 l'opera più famosa di Werner, la " *Schicksalstragödie* " in un atto, " Il 24 febbraio ", rappresentatavi per la prima volta il 24 febbraio 1810.

Fig. 66. — Zacharias Werner. Da un disegno di Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, posseduto da Alexander Meyer Cohn in Berlino.

Da questo lavoro di Werner, non da Schiller, deriva la " *Schicksalstragödie* " (tragedia fondata sull'idea del fatalismo). Quali suoi principali campioni

si ricordano l'avvocato di Weissenfels *Adolf Müllner* (1774-1829), un freddo calcolatore, col suo " 29 febbraio „ (1812) che fu rappresentato per la prima volta in Vienna nel 1813, collo " *Schuld* „ sovratutto, ammirato senza limiti, e col " *König Yngurd* „: e accanto a Müllner il dilettante barone *Ernst von Houwald* del Niederlausitz (1778-1845) colle tragedie " *Das Bild* „ (prima rappresentazione a Dresda nel 1820) e " *Der Leuchtturm* „. Solo in una sua opera giovanile, nella " *Ahnfrau* „, anche Grillparzer coltivò la tragedia fatalistica, per il cui peggiore prodotto, lo " *Schuld* „ appunto di Müllner, si entusiasmò nella sua giovinezza anche il conte Platen, che avrebbe dovuto più tardi annientare colla satira tutto questo genere di teatro.

Già nella tragedia di Werner invece di un possente destino ricorre un assurdo accidente che, prosaicamente escogitato, deve apportare la disgrazia in un certo sfortunato giorno con una certa arma. Werner sa certamente destare colla sua abilità poetica un sentimento di orrore allorchè i vecchi caduti nell'estremo bisogno piombano nel solitario casolare dell'Alpi sul ricco straniero per poi riconoscere nell'ucciso il proprio figliuolo. Il drama di Werner è un ottimo lavoro dal punto di vista tecnico ed il delitto è il fatto proprio dei vecchi. Nelle orribili storie impassibilmente trattate dai sonanti trochei di Müllner l'anima della tragedia si perde, scomparendo dinanzi all'accidente anticipatamente decretato la vera responsabilità morale ed ogni energia. Il successo delle opere di Müllner fu solo possibile in una paralizzata età di reazione.

Mentre questi aborti dramatici si diffondevano rapidamente e con successo per tutti i teatri tedeschi, l'unico poeta destinato a colmare il vuoto lasciato dalla morte di Schiller non trovava nè l'indispensabile interesse dei teatri e neppur quello dei lettori per le sue possenti opere. In disparte, come riposa da morto sulle rive del Wannsee, se ne andò così da vivo per la sua strada *Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist* (nato il 18 ottobre 1777 in Francoforte sull'Oder). Dopo aver preso il suo congedo da luogotenente, volle egli acquistarsi, collo studio della matematica e della filosofia di Kant, quella armonica coltura che le " Lettere sulla educazione estetica „ di Schiller ed il " Meister „ di Goethe gli avevano proposto per altissimo ideale. Ma appunto per lui, che dovette per tempo lottare morbosamente colla volgarità della esistenza e sentirne il fastidio, il raggiungimento di un tale scopo sarebbe stato appena possibile in favorevolissime circostanze. Goethe nel suo profondo bisogno di sanità aborriva, nonostante " il purissimo proposito di un giusto interesse „, dalla morbosità della natura di Kleist, allorchè questi dopo il suo primo viaggio a Parigi e l'idillio di una vita vissuta conforme a natura in un'isola dell'Aar presso Thun, venne nel 1802 a Weimar. Ma Kleist meditava fin d'allora l'opera colla quale voleva " strappare la corona dalla fronte di Goethe „.

Un anno più tardi Kleist si condusse una seconda volta a Parigi con un viaggio pedestre. Disperato per il cattivo esito dei suoi lavori poetici egli volle partecipare, da soldato semplice, nello esercito francese alla spedizione contro l'Inghilterra " per trovare la tomba eternamente splendida oltre il mare „. Affranto d'anima e di corpo ritornò poi a Berlino abbastanza umiliato da accontentarsi, giusta il desiderio della famiglia, di un piccolo impiego presso la Camera dema-

niale di Königsberg. La bufera che infuriò da Jena fino nell'angolo più lontano della monarchia, strappò ancora una volta il naufrago dal suo ritiro. Per un equivoco l'antico luogotenente fu tratto prigione in Francia e solo dopo alcun tempo ottenne di nuovo la libertà mercè gli sforzi della sua sorellastra Ulrike, che gli fu compagna fedele in tutte le disgrazie. Ancora nel settembre 1807 venne a Dresda.

Il soggiorno di Kleist a Dresda, dove la casa di Körner fino dai giorni di Schiller formava il centro letterario, fu il culmine luminoso della sua fosca vita. Quivi egli fece la conoscenza di Tieck, a cui dobbiamo la conservazione degli ultimi drami di Kleist e la prima raccolta de' suoi " Scritti „ (1826). In Dresda fondò Kleist con Adam Müller, che aveva colà tenuto le sue " lezioni sovra la scienza e la letteratura tedesca „, nel 1808, il "Phöbus„ "giornale per l'arte „, da cui si riprometteva di trarre i mezzi per una vita indipendente di lavoro artistico. Pur troppo la rivista iniziata con tante speranze finiva già col dodicesimo fascicolo, quantunque Kleist vi collaborasse del suo meglio.

Fig. 67. — Dall'unico ritratto conosciuto in miniatura, riprodotto nella edizione di Kleist di Theophil Zolling (Kürschners « Deutsche National literatur », vol. 149, I).

Fino a questo punto Kleist non aveva pubblicato (1803) che la sua tragedia finita in Svizzera: "*Die Familie Schroffenstein* „, il tema di Romeo e Giulia nell' età cavalleresca germanica. Adam Müller fece seguire nel 1807 il rifacimento in stile mistico romantico del tracotante "*Anfitrione* „ di Molière. Per molti anni aveva Kleist lavorato intorno alla tragedia storica sulla morte del duca normanno "*Roberto Guiscardo* „ come al suo capolavoro. Wieland, quando conobbe, durante il soggiorno di Kleist in Ossmannstedt, alcune scene del " Guiscardo „, proclamò che gli spiriti di Eschilo, di Sofocle e di Shakespeare si erano riuniti per comporre questo poema. Ma appunto la insolubilità del compito che si era da sè stesso prefisso di un contemperamento di Shakespeare e dell'antica tragedia spinse Kleist in Parigi ad uno scoppio di disperazione e ad annullare il lavoro. Si conservarono solo le scene pubblicate nel " Phöbus „. Il popolo come coro, quale Schiller lo introdusse nella scena del Rütli, doveva comparire nel " Guiskard „ un po' più stilizzato all'antica, mentre l'opera nel suo complesso era disegnata in possenti tratti a mo' di una tragedia di caratteri. Il " Phöbus „ fu inaugurato con un " frammento organico „ tolto dalla tragedia " Penthesilea „, che uscì completa nel 1808 da Cotta ma spiacendogli talmente che egli cercasse di impedire che il suo nome di editore fosse

conosciuto. E tuttavia Kleist credeva di avervi messo dentro la parte più intima di sè stesso: " tutto il dolore e parimenti tutto lo splendore della mia anima sono là dentro ". Come nello " Anfitrione " egli trasformò anche nella " Penthesilea " le figure antiche in romantiche. La regina delle Amazzoni uccisa, secondo l'antica saga, da Achille dinanzi a Troia ama in Kleist il Pelide e lo uccide, credendosi da lui oltraggiata; anzi lo lacera coi proprii denti, per uccidersi dopo un tal eccesso di propria deliberazione. L'elemento patologico dell'opera artistica di Kleist si accusa qui in sulla fine a forti tratti. Ma si trova pure in questa appassionata tragedia, che conserva l'unità di luogo e di tempo, tutta la ricchezza della caratteristica poesia di Kleist. Nel suo ritiro di Königsberg il poeta dell'orrido scrisse pure di conserva con l' " Anfitrione ", colla " Penthesilea ", e colle Novelle la migliore commedia tedesca.

Una incisione derivata dal quadro di Debucourt "*La cruche cassée*" eccitò Ludwig Wieland ed Heinrich Gessner, i figli dei due famosi poeti, e parimenti con essi Zschokke e Kleist, ad una scommessa di trattare un tal soggetto in una gara poetica. Il 2 marzo 1808 la commedia in versi di Kleist "*Der zerbrochene Krug*" ("L'orciuolo spezzato") fu rappresentata e — per un caso che non si era mai dato fino a quella sera sfortunata, e che non si tornò a dare che in una triste ora fatale per il "Barbier von Bagdad" di Cornelius — fischiata in Weimar. E questa fu per tutta la vita di Kleist l'unica rappresentazione di un suo lavoro.

Non a torto lo sfortunato poeta si adirò con Goethe, il direttore di scena, perchè avesse guastato l'ingegnoso artificio del crescere graduale dell'interesse mediante i sotterfugi del giudice Adamo, dividendo in tre atti la commedia originariamente composta in un solo atto. La forma già dramatica per se stessa di un affare giudiziario quale già appare preferita nell'antico "*Fastnachtsspiel*" fu impiegata da Kleist nel modo più felice. I personaggi colti dal vero sostengono un dialogo, che può servirci di prova che non è il verso che possa nuocere alla naturalezza del linguaggio. L'alterco per l'orciuolo spezzato nella stanza di Eva, che quasi divide i due innamorati ma che da ultimo serve a smascherare il giudice colpevole, ricorda i migliori quadri della pittura olandese, che sanno nobilitare con un ingenuo e crudo umorismo il comico basso e volgare.

Oltre questa commedia e la "Penthesilea" il "Phöbus" pubblicò delle opere di Kleist ancora le novelle "La marchesa di O." ed una parte del "Michael Kohlhaas", nonchè separatamente gli atti del grande drama storico cavalleresco "*Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*" (Caterina di Heilbronn o la prova del fuoco). Quindi nel 1810 comparvero compiute tanto la "Caterina" quanto di conserva con altri "racconti" la novella storica del negoziante di cavalli Kohlhaas, che offeso nel sentimento della giustizia diventa, lottando per il suo diritto, assassino ed incendiario. Se nella seconda parte del racconto dei cortei di fantasmi non imbrogliassero la narrazione condotta fin qui con senso tragico e finezza di psicologia, "Michael Kohlhaas" sarebbe un modello quasi irraggiungibile dell'arte narrativa tedesca. Ma di tutte le opere di Kleist la "Caterina di Heilbronn" diventò quella più popolare.

Kleist si era guastato colla sua prima moglie, Wilhelmine von Zenge, quando essa non lo volle seguire in Svizzera. Un'assoluta obbedienza pretese egli pure dalla

Ein Gedicht Heinrich von Kleists.

Nach dem Original, in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

An den König von Preußen,
zur Feier seines Einzugs in Berlin im Frühjahr 1809
(: wenn sie statt gehabt hätte :)

Was blickst du doch zu Boden schweigend nieder,
Durch ein Portal siegprangend eingeführt?
Du wendest dich, begrüßt vom Schall der Lieder,
Und deine schöne Brust, sie scheint gerührt.
Blick auf, o Herr! Du kehrst als Sieger wieder,
Wie hoch auch jener Cäsar triumphirt:
Ihm ist die Schaar der Götter zugefallen,
Jedoch den Menschen hast du wohlgefallen.

Du hast ihn treu, den Kampf, als Held getragen,
Dem du, ein nicht'ger Anlaß, dich nicht geweiht!
Du hättest noch in den Entscheidungstagen,
Den höchsten Friedensopfer keins gescheut
Die schönste Tugend, laß mich's kühn dir sagen,
Hat mit dem Glück des Kriegs dich entzweit:
Du brauchtest Wahrheit weniger zu lieben,
Und Sieger wärst du auf dem Schlachtfeld blieben.

Laß denn zertrümmert die Stadt, von Wetterstürmen,
Die Hütten laß' ein Raub der Flammen sein;
Du hast die Brust geboten, sie zu schirmen.
Den Letzten wollen wir die Asche weihn
Und mag' auch selbst noch, auf der Hauptstadt Thürmen,
Der Kampf sich, für das heilige Recht, erneun:
Sie sind gebaut, o Herr, wie soll sie bleiben,
Für bessern Gütern, in den Staub zu sinken!

H. Kleist.

fanciulla che si acquistò il suo amore in Dresda, ed appunto perchè non riuscì a trovarla, incarnò nell'umile amore di Caterina per il conte Strahl il suo ideale di devozione femminile. Elementi fiabeschi figurano ancora più fortemente nella prima redazione della " Caterina „ in cui Kunigunde era un demone. Ma anche senza gli angeli protettori la sognante Caterina è avvolta di una luce poetica. Sebbene lo scioglimento, che innalza la ragazza dell'armaiuolo a figlia naturale dell'imperatore Massimiliano, sia poco felice, delle scene come il colloquio d'amore sotto il sambuco ci rivelano un grande poeta.

Tuttavia nè i tempi nè il loro poeta erano fatti per chiacchiere d'amore. Se il giovane sognatore poteva aver sentito una volta l'orrore della guerra e del mestiere delle armi nella spedizione del Reno, da Jena il sentimento patriottico prussiano era cominciato a divampare nel rampollo della soldatesca famiglia dei Kleist. Come tanti altri sperò anch'egli, nei giorni in cui uscì da Berlino " l'ardito Schill che vuole battersi coi Francesi „, che la Prussia si congiungesse all'Austria nella lotta. Nell'accordo dei due Stati egli vide l'unica salvezza e adombrò i suoi voti politici per il presente, come poeta, nel legame che fa conchiudere fra Hermann e Marbod per la cacciata dei romani. Ancora prima dello inizio dell'anno vittorioso di Aspern e della insurrezione dei Tirolesi egli aveva finito " *Die Hermannsschlacht* „ (La battaglia di Arminio). La vivente generazione doveva ritemprarsi per la sua impresa di liberazione nel ricordo dell'antica battaglia per la libertà, cantata dal sentimento patriottico di Klopstock. I riferimenti al presente appaiono così evidenti che non si potè pensare ad una stampa del drama, avvenuta solo nel 1821, nell'età napoleonica. Al manoscritto, che girava fra le mani degli amici, prepose Kleist un motto, che aveva una malinconica significazione rispetto a tutta la sua creazione dramatica:

" Guai a te, mia patria! Suonare per te a gloria la lira, è proibito a me tuo poeta, dal cuore devoto „. La selvaggia poesia di odio, che riesce nella " Hermannsschlacht „ all'orribile scena, in cui la ingannata principessa tedesca compie nella fossa degli orsi la sua vendetta sovra il suo falso amante romano, un tratto del resto veramente proprio di Kleist, per cui Thusnelda tradisce la sua affinità con Penthesilea, si manifesta da Kleist non solo nel " Drama „ ma pure nei " Lieder „ e nel " Catechismo dei tedeschi „. " Uccidetelo! il giudizio supremo non ve ne domanda le ragioni „ fa gridare egli nel suo furioso odio francese dalla Germania a tutti i suoi figli. Ma il lirico non riuscì meno del dramatico a trovare la espressione più degna per i più nobili sentimenti, come lo mostra la " Poesia al re di Prussia per le feste del suo ingresso in Berlino „ riprodotta in fac-simile nella tavola qui annessa.

Dopo il naufragio delle speranze suscitate dall'Austria nel 1809 Kleist era ritornato a Berlino. La regina Luisa si mostrò commossa fino alle lagrime da' suoi versi per il suo ultimo anniversario. Egli sperava di portare colla sua protezione sulle scene di Berlino la sua nuovissima opera. Ma il drama " *Prinz Friedrich von Homburg* „ (stampato solo nel 1821) destò a corte un vivissimo disgusto. Invano cercò il suo autore di guadagnarsi modestamente la vita colla pubblicazione dei " *Berliner Abendblätter* „, per cui compose ancora articoli e novelle. Siccome gli " *Abendblätter* „ per il loro rapporto colla " *Tischgesellschaft* „ cristiano-tedesca di Arnim si ritenevano l'organo della nobiltà della

Marca, osteggiante le riforme di Hardenberg e l'apparente amicizia coi Francesi, il ministro tentò subito di spaventare Kleist con difficoltà opposte dalla censura. Gli " *Abendblätter* " poterono vivere solo dal 1° ottobre 1810 al 30 marzo 1811. E colla sfortuna giornalistica si unì pure il disconoscimento dell'opera letteraria di Kleist. Disilluso in tutte le sue speranze sì individuali che patrie si era il poeta accinto nel " Principe di Homburg " al suo canto del cigno. Pieno di un affanno superbamente compresso e tuttavia straboccante, il cantore toccò ancora una volta le corde prima che egli, il maggior poeta della Prussia, si uccidesse il 21 novembre 1811 sulla riva orientale del Wannsee presso Potsdam. Rahel salutò fra le lagrime il suicidio dell'amico, che " non soffrì la indegnità, avendo già sofferto abbastanza ".

Solo nel " Prinz Friedrich von Homburg " era riuscito a Kleist di foggiare della storia patria un drama pieno di vita con un'energia purificata e raccolta. Kleist creò il tragico dissidio dall'aneddoto comunicato da Federico II, ma senza base storica, che il grande Elettore avesse dichiarato dopo la vittoria presso Fehrbellin che a rigore della legge marziale il principe di Homburg si era reso degno della pena di morte col suo attacco contrario agli ordini ricevuti, ma che egli ringraziava Dio per un ausiliario così utile alla vittoria. Alla corte prussiana, dove nei tempi antichi come nei moderni non si volle tollerare nei drami militari che delle riviste e non conflitti umani e passioni negli speciali rapporti della vita soldatesca, il timore per la morte di Homburg provocò un forte scandalo, come più tardi anche ne fu scandolezzata una critica superficialmente ignorante. Ma Kleist non espone i suoi eroi che sentono e che agiscono umanamente ad una " fredda ammirazione " nè ossequenti al codice dell'onore e della convenienza, nè rigidi come gli antichi. Il duce principesco come la generazione contemporanea del poeta deve venire educato con una dura disciplina a subordinare il talento individuale al servizio della collettività ed a sacrificare il proprio io alla salvezza della patria. La vittoria dello spirito, riportata in tal modo su gli appetiti della natura e sulla sua debolezza, contiene in sè la garanzia della vittoria sovra ogni nemico della patria. Il drama diventò così pure la magnificazione poetica dello Stato militare del Brandeburgo fondato sovra il rigido imperio del dovere.

Nel drama, che si svolge con una grande potenza si risente la concorde efficacia di tutti i pregi della poesia di Kleist, del drammaturgo nato ma che maturò solo grado a grado, della lingua incisiva colla sua ardita e tuttavia pittoresca trasposizione dei concetti nelle immagini, della libertà shakespeariana del verso dramatico, della figurazione realista di ogni particolare mista con una dolcezza di sogno, del nobile pensiero che anela al sublime, della virile risolutezza nonchè del profondo dolore intimo di un uomo mortalmente piagato nella lotta della vita, del profondissimo amore per il luogo natio e della salda fede nell'avvenire della patria. Kleist non potè più vedere quel ch'egli aveva presagito. Ma come una volta scomparso egli dominò sul teatro tedesco quale il primo per tempo ed uno dei più poderosi tra gli epigoni di quello Schiller, non eguagliato neppure da lui, così il poeta della " Battaglia di Arminio " e del " Principe Federico di Homburg " precorse i cantori della guerra dell'indipendenza.

Allorchè finalmente il 3 febbraio 1813 partì da Breslau l'appello del re al suo popolo, si trovarono a capo della gioventù, entusiasmata dalla poesia, i poeti

romantici stessi, che per i primi confermarono col fatto le parole della “Vergine„ di Schiller sulla lotta santamente, incolpevolmente ed umanamente bella per la patria ed insegnarono alla nazione a risicare lietamente tutto per il suo onore.

Col *lied* guerresco “*Frischauf zum fröhlichen Jagen*„ Fouqué, che primo del suo gruppo si era offerto cacciatore volontario, rinunziando al suo grado di ufficiale, guidò la sua schiera al re in Breslau, nella cui università il professore *Steffen* infiammava con discorsi entusiastici studenti e cittadini ed entrò egli stesso nelle file dei combattenti. A fianco di Fouqué che fu salutato da Blücher “il cantore della guerra del nostro esercito„ cavalcava a Lützen “sul fremente destriero contro il nemico„ il pittore romantico *Philipp Veit*, figlio di Dorothea Schlegel e discepolo di Overbeck. *Eichendorff* corse in fretta da Vienna nella sua patria slesiana a consacrare al suo popolo “tutto il suo pensiero e tutta la sua vita con tutti i suoi sogni, i suoi difetti ed i suoi errori„. Nella foresta della Sprea presso Lützowern egli cantò “La partenza dei cacciatori„ (“*Wer hat dich, du schöner Wald*„), come poi presso un battaglione

Fig. 68. — Dal quadro ad olio di sua sorella Emma Körner (1813), nel Museo Civico di Lipsia.

dell'esercito territoriale di Slesia l'assalto di Wittenberg nel tono del Volkslied. Avendo fra i lutzowesi di Eichendorff il capo battaglione Jahn compilato uno speciale libro di *lieder*, Eichendorff e Körner, che appartenevano alla sua schiera, poterono fornirgli i *lieder* composti durante la solitaria guardia al campo, dove si ode col fucile in braccio “di notte nitrire i cavalli degli avamposti nemici„. Che poeti di diversa scuola affratellati sul campo dal comune amor di patria accordassero le loro voci, non è tanto significativo in riguardo ai diversi temperamenti dei singoli poeti quanto piuttosto rispetto ai partiti che pur diversi miravano allo stesso scopo, talchè mentre Fouqué (“*Gedichte vor und während des Feldzugs 1813*„, “*Kosakenlieder*„) fa domandare al

re " Dove sono ora i miei cacciatori? „ Körner grida " Il popolo insorge, si scatena l'uragano „.

All'unico figlio del fedelissimo amico di Schiller, *Karl Theodor Körner* (nato il 23 settembre 1791 a Dresda), toccò la bellissima sorte di essere, come già disse a suo vanto il fratello di Rahel, il poeta Ludwig Robert, il rappresentante tipico di quella colta gioventù " che abbandonò le aule ed i musei, l'arte e la scienza per difendere la patria col sangue e colla vita „. Allorchè Körner venne relegato, nel 1811, in Lipsia, quale il *senior* appassionato di duelli della " *Landsmannschaft* „ turingia e fu così escluso dal frequentare tutte le antiche università tedesche, si era egli recato dapprima, per un breve tempo, alla università di Berlino fondata da poco, poscia a Vienna. Quivi dopo il buon successo ottenuto dalle sue commedie e dai suoi melodrami, ma sopratutto dalla patriottica tragedia, piena di allusioni alla storia dei suoi giorni, " *Zriny* „ (rappresentata per la prima volta il 30 dicembre 1812), fu nominato a succedere a Kotzebue nella carica di poeta cesareo di teatro. Ma il giovane poeta fortunato, e per giunta promesso sposo, non esitò un momento al divampare delle fiamme del Nord ad entrare nell'esercito volontario di Lützow, mentre veniva dichiarato disertore nella sua patria sassone, dove sorge ora nella sua città natale di Dresda il suo monumento ed il Museo fondato nell'antica casa dei Körner da Emil Peschel conserva religiosamente l'eredità de' suoi manoscritti e de' suoi ricordi di ogni genere. Il padre di Körner non approvò soltanto il passo del figliuolo, ma compose persino, nonostante l'alleanza del suo re con Napoleone, un opuscolo patriottico " Speranze della Germania „. Già nella sorpresa a tradimento di Kitzen, Körner, che era l'aiutante di Lützow, rimaneva gravemente ferito. Il cantore di " *Leier und Schwert* „ (Lira e spada) fu ucciso il 26 agosto 1813, dopochè egli aveva da poco finito il suo " *Schwertlied* „, nella carica della selvaggia e temeraria caccia di Lützow presso Gadebusch nel Mecklemburgo. I fidi camerati seppellirono il loro giovane cantore ed eroe sotto una quercia presso Wöbbelin con in cuore le sue parole " Cresci, o libertà delle quercie tedesche, cresci al disopra dei nostri cadaveri „.

Ma non solo nel nero drappello vendicatore di Lützow risuonarono gli entusiastici ed alati *lieder* di Körner. I *lieder* musicati da Karl Maria von Webers trapassarono fino dalla primavera 1813 dal suo libricciuolo ("*Zwölf freie deutsche Lieder* „) e dalla maggior raccolta "*Leyer und Schwert* „, curata nel 1814 dal suo padre affranto dal dolore, in possesso di tutta la gioventù tedesca ed in essa ancora sopravvivono. È naturale che anche tutta la rimanente opera poetica di Körner sia illuminata dal raggio di gloria del soldato della libertà. Il figlio di Körner, dotato di talento musicale, era cresciuto sotto le impressioni della poesia di Schiller. Le sue opere giovanili composte alla leggera mostrano vivacità e grazia. Il poeta del teatro viennese non avrebbe svolto tuttavia in anni più maturi eminenti doti poetiche. Ma anche la storia della letteratura può applicargli come suo giudizio definitivo la bella frase di Uhland: " Un solo di molti fatti ha gran peso: cioè la morte eroica per la miseria della tua patria „.

Il privato docente gottinghese *Ernst Konrad Friedrich Schulze* (nato nel 1789), orbato d'amore e di gioie, volgeva con affanno quasi invidioso il suo

sguardo su Körner " il nobile ramo della corona trionfale tedesca „. Anche egli era corso a combattere lasciando a mezzo il suo vasto poema "Cäcilie „ che doveva magnificare a un tempo la sua defunta amante e la vittoria dei cristiani tedeschi sui Danesi adoranti Odhin. Durante la campagna si buscò una malattia polmonare, cui soggiacque in età di ventinove anni in Celle, sua patria, nel 1817, mentre si rallegrava della notizia che egli colle stanze ben polite della sua fiaba romantica " La rosa incantata „ avesse ottenuto il premio offerto dall'editore della " Urania „. Il mite e melanconico cantore aveva composto ancora, con un ultimo sforzo, il suo racconto sulla potenza dell'amore e del canto, irraggiato da una leggiadria giovanile e dal molle soffio della fantasia, che fu per lungo tempo una delle opere predilette dalla maggior parte dei lettori tedeschi.

Al pari di Fouqué, Körner, Eichendorff, Ernst Schulze combatterono anche il germanista e ginnastico *Hans Ferdinand Massmann*, il pittore *Ludwig Grimm* e *Philipp Veit*, il " Fragmentist „ monacese Jakob Philipp *Fallmerayer* e dei romantici poeti Wilhelm *Müller*, Friedrich *Förster* che già da studente di teologia in Jena aveva fatto giurare ai suoi amici di partecipare ad una guerra forse imminente per la indipendenza e che aveva ricevuto da Blücher stesso una specie di prefazione al suo " *Schlachtenruf und Schlachtengesang* „, il conte *Löben*, *Varnhagen von Ense*, Wilhelm *Häring* (Willibald Alexis), Friedrich August von Heyden. Almeno Immermann imparò a conoscere nell'ultima spedizione la guerra e le battaglie, laddove il giovanissimo conte *Platen* ed il germanista *Johann Andreas Schmeller* composero bensì, essendo ufficiali bavaresi, dei *lieder* vibranti di odio contro i Francesi, ma neppure nel 1815 poterono marciare contro il nemico. Tuttavia l'apertura delle opere postume di Platen nel 1909 mise in luce una grande ed inaspettata quantità di poesie patriottiche dal 1810 al 1815. Ai cantori guerreschi si associò, fino dal 1813, anche il bavarese *Kronprinz Ludwig*, che si sentiva spinto a partecipare alla battaglia dei popoli coi figli della Germania, dal non aver mai dissimulato, nel triste tempo della lega del Reno, i suoi sentimenti tedeschi. *August Wilhelm Schlegel* si trovava nel quartiere generale del Kronprinz svedese, *Arnim* dirigeva il " Corrispondente prussiano „, fondato da Niebuhr, in una continua lotta colla gretta censura berlinese. Quivi dedicò egli a Fichte l'appello commovente, allorchè questi, " il più animoso combattente dei tempi cattivi „, cui si era vietato di entrare in campagna come cappellano militare, era soggiaciuto ad una febbre d'infezione, curando i feriti nel lazzaretto di Berlino. Brentano compose due " *Festspiele* „, imitando in " *Viktoria und ihre Geschwister* „ il " Campo di *Wallenstein* „ e nel secondo la sua predilezione poetica per il Reno si effuse pure in toni patriottici.

La lode del Reno tedesco era stata cantata per la prima volta dai giovani del bosco di Gottinga. I fratelli *Stolberg* parteciparono anche allora colle ardenti " Poesie patriottiche „ (1815) al movimento che trasformava il vago fanatismo patriottico della loro gioventù nell'impresa liberatrice. Ma anche la più antica forma dell'ode klopstockiana viene di nuovo utilizzata nei " Canti di guerra „ del patriottico consigliere di Stato *Friedrich August von Stägemann*, uno dei più prodi collaboratori di Hardenberg, mentre la forma del sonetto, di uso ca-

ratteristico nel romanticismo, acquista un importante contenuto nei "*Geharnischte Sonette*" di Friedrich Rückert.

Sotto lo pseudonimo Freimund Reimar aggiunse Rückert alle sue "Deutschen Gedichte" (1814) i 67 sonetti, ai quali fece ancora seguire le due pesanti commedie aristofanesche su "Napoleon" (la terza progettata non comparve mai). Il poeta, abile nel rimare, conferisce una artistica espressione nei suoi limati sonetti ai varii sentimenti, dall'onta del suo popolo "che non può pensare alla sua libertà" fino alla riconquista operata da Blücher della Vittoria rubata dalla porta di Brandeburgo.

Ma l'ardente tono, che esprime in modo semplice e commovente il sentimento di migliaia di persone, proruppe dalla profonda anima di due altri poeti, in magnifici *lieder* che mai non invecchieranno. Furono essi *Schenkendorf* "l'araldo imperiale" ed *Ernst Moritz Arndt.*

Non poteva certamente partecipare alla guerra *Max von Schenkendorf* (1783-1817) essendogli stata tagliata in un duello la mano destra, ma ciò non gli tolse di entrare in campagna per influire almeno colla parola e cogli scritti anche fuori della pugna. Egli fu il primo poeta che formulò il voto, compiuto poi solo dal principe Bismarck, della risurrezione dell'impero tedesco. I tedeschi debbono a lui la conservazione di Marienburg, già destinata allo abbattimento dalla illuminata burocrazia. Come egli cantò l'elogio delle città tedesche ed il vanto della libera classe agricola, da cui una fresca fonte, sempre rinnovata dal basso, può portare una nuova vita nel castello del nobile e nella casa del borghese, così egli destò per il primo di nuovo nella Germania interesse per l'antica magnificenza imperiale caduta in oblio. Poi che il poeta, nativo di Tilsit, aveva trovato una nuova patria in Coblenza col grado di consigliere del Governo, celebrò lietamente in allora col suo "*Lied vom Rhein*" la liberazione dello splendido tesoro dei Nibelunghi, fedelmente rimesso al puro angelo della "libertà, che io so!"

"Von Schenkendorf, il pio e mite Max" aveva lavorato in Francoforte nella "*Zentralverwaltung*" tedesca con *Arndt*, il quale durante gli anni della guerra aveva pubblicato, oltre numerosi opuscoli, i "*Lieder für Deutsche*", "*Kriegslieder der Deutschen*", "*Deutsche Wehrlieder*". Nel cuore del polemista ligio alla bibbia erano vivi gli antichi ed animosi *lieder* chiesastici ed il loro tono pieno di una grande fiducia in Dio, rivive nei patriottici canti di Arndt ("*Der Gott, der Eisen wachsen liess, der wollte keine Knechte*"; "*Sind wir vereint zu guter Stunde*" — "Il Dio che fece crescere il ferro non volle servi"; "Siamo noi uniti per l'ora buona"). Il meglio della mastodontica lirica della guerra per la indipendenza è stato fatto da Arndt. Come la esortazione di Attinghaus ed il giuramento del Rütli, anche la sua invocazione ad una patria tedesca risuonò per un decennio attraverso i giorni di lavoro e di festa del popolo diviso, fino a che la bufera di una nuova guerra riportò ai tedeschi il paese di confine, che la "sottile astuzia dei latini" aveva portato via alla loro impossente discordia. Il buon tedesco Eckart predica che cosa significhi il dover generale della coscrizione anche per il rafforzamento morale nello scritto "Il popolo prussiano e lo esercito", dove si rivendicano le provincie occidentali ru-

bate, colla ardente frase " Il Reno, fiume della Germania, ma non confine della Germania „.

L'entusiasta Joseph Görres si accordò coll'energico pomerano nel desiderio di una riorganizzazione degna del " santo e grande sacrificio „. Dal principio, nel 1814, fino alla soppressione avvenuta nel gennaio 1816, Görres pubblicò nella sua città natale di Coblenza il " *Rheinische Merkur* „, a cui la sua direzione ottenne il titolo onorifico di sesta grande potenza europea. La ricostituzione di un impero tedesco, di cui gli amici di Heidelberg avevano sognato nei tempi più foschi, fu dichiarata, nei fogli battaglieri del " Mercurio renano „, una necessità politica. Il nazionalismo tedesco non ebbe un campione più entusiasta di Görres nei paesi del Reno già fortemente infranciosati, finchè la stolta, incosciente reazione cacciò dalla sua patria il possente, ardito oratore dei paesi del Reno e l'esule dovette perdere in seguito, col suolo, anche il sentimento della patria. Ma nello estate 1814 e 1815 si ridestò su tutte le rive del Reno, rifatto finalmente tedesco, una nuova vita. Arndt stesso sentì l'importanza del momento vedendo nel luglio 1815 nel duomo di Colonia, l'uno accanto all'altro, " le due glorie tedesche „, il barone di Stein e Goethe. Essi seppero, per quanto diversi, apprezzarsi così bene che Goethe, ancora più tardi, esaltava l'eccitatore spirituale e il duca della lotta per la indipendenza della Germania come una stella " che io non vorrei veder tramontare durante la mia vita „. Ed il barone, che non era affatto uno spirito mite, pregava i suoi amici di non parlar di politica per riguardo a Goethe, che egli accoglieva a suo ospite gradito nel suo castello di famiglia. " Noi non lo possiamo certamente lodare su questo punto, ma egli è tuttavia grandissimo „. Ma Goethe non aveva

Fig. 69. — Ernst Moritz Arndt. Dalla litografia di K. Wildt (Quadro di J. Roeting, 1821-96), riprodotta in W. v. Seidlitz, « Historisches Porträtwerk ».

solo già indotto a parlare il suo "Hermann" coll'anima del semplice soldato della milizia territoriale del 1813, quando gli pone in bocca l'esortazione di star tutti risolutamente insieme "per Dio e la legge, per i genitori, per le donne e per i fanciulli contro il nemico". La sfiducia da lui espressa in un gruppo d'amici, sul principio della sollevazione, in conseguenza delle minori forze dei tedeschi, fu da lui pubblicamente espiata ancora nel 1814 colla composizione del suo "*Festspiel*", sollecitato da Iffland, "*Des Epimenides Erwachen*" (Il risveglio di Epimenide), che fu rappresentato in Berlino, dopo un vario temporeggiare e pusillanimi difficoltà, il 31 marzo 1815, l'anniversario del primo ingresso in Parigi.

La sua veste allegorica nocque e nuoce senza dubbio allo effetto complessivo del "*Festspiel*". Solo alcuni particolari commuovono direttamente come il conforto dei Genii:

> "Si possono spezzare pilastri, colonne, ma non cuore libero. Poichè esso vive una vita eterna, è, anzi, tutto l'uomo: in lui operano piacere e sforzo che non si possono ridurre in frantumi". E poichè i genii dell'amore e della fede legati dal demone sono liberati dalla speranza ed il principe dei giovani, Blücher, ha costretto a tornarsene nel baratro il demonio della repressione sbucato arditamente dall'abisso, il coro della vittoria canta colle note di un superbo inno nazionale: "Così noi ci sciogliamo dapertutto dalle catene. Ora siamo di nuovo tedeschi, ora siamo di nuovo grandi... Chi poi coltiva il suo intimo, costui è già grande e ricco: il vostro valore vi tiene uniti e nessuno vi è uguale".

Così Goethe, ancor prima della capitolazione di Parigi (17 febbraio 1814), avvertiva i tedeschi trionfanti che essi avrebbero ora potuto, coll'allargarsi della conoscenza di se stessi, riconoscere pure scambievolmente i loro meriti, "nella scienza e nell'arte, non contrastandosi più, come finora, l'uno coll'altro, ed operare finalmente insieme e, come adesso della servitù straniera, trionfare così pure dell'interna partigianeria delle loro invidiose apprensioni. In allora nessuna comunità di popolo avrebbe potuto ritenersi uguale ad essi".

V.

DALLA FINE DELLA GUERRA PER LA INDIPENDENZA
ALLA FONDAZIONE DELLO IMPERO

Le schiere prussiane erano entrate, per la seconda volta, vittoriosamente in Parigi. E mentre gli ufficiali della guardia russa, che dai giorni di Caterina possedevano solo una coltura francese, si mostrarono accessibili alle idee politiche dei vinti, i giovani tedeschi, entusiasmati dalle dottrine di Kant, Fichte, Schiller, rimasero fedeli agli ideali coi quali avevano intrapreso la santa lotta. In Parigi stessa, il duce della campagna, Eichendorff, ricevette la sua prima opera edita da Fouqué “ *Ahnung und Gegenwart* „ dalle mani di Gneisenau, che mostrava di avere cari i poeti romantici. Jakob Grimm venne al “ luogo esecrato „ per la restituzione dei manoscritti rubati alla Prussia. E osservando, nel viaggio attraverso l'Alsazia, la lingua, i costumi, la foggia, le suppellettili e la mobilia delle case ebbe a dire: “ Gli Alsaziani ci appartengono per diritto umano e divino. Perciò dobbiamo aspettare fino che un buon destino ci conduca a loro con onore e conduca loro a noi „. In quello stesso tempo il luogotenente conte Platen scriveva a Dieuze nel suo diario: “ È cosa stridente che la Lorena, codesta provincia originariamente tedesca, non si riunisca di nuovo col nostro impero, come pure l'Alsazia „. Ma doveva passare ancora più di un mezzo secolo prima che “ il giusto momento „, che Platen credeva già venuto, compiesse questo desiderio. In occasione della gran festa del congresso di Vienna “ i più rozzi degli ospiti (così li dileggiava un epigramma di Goethe) si fecero avanti allorchè i pesci furono serviti, strappandoseli l'un l'altro di bocca „.

Subito dopo la battaglia di Lipsia, in un colloquio con Heinrich Luden, allora professore di storia nella università di Jena, aveva Goethe rigettato l'accusa di indifferenza politica. Ma soggiungeva egli di veder solo la liberazione da una servitù straniera, non dalla servitù degli stranieri. “ In luogo dei Francesi, vi è ora un formicolio di Cosacchi, di Baschiri, di Croati e di Magiari „. In Vienna si avverò una apprensione di Goethe colla formazione della lega tedesca e non molto dopo se ne avverò anche un'altra colle conchiusioni di Karlsbad: coloro che avevano guidato la lotta contro Napoleone avrebbero presto spiaciuto a coloro che attorniano i troni e come rappresentanti dei tugurii avrebbero avuto contro sè quanto vi è di grande e di nobile nel mondo. Già in occasione del

secondo anniversario del giorno della battaglia di Lipsia, Uhland aveva cantato che "se oggi scendesse uno spirito dal cielo troverebbe spettacolo di universale desolazione i popoli ed il collegio dei principi ricordarsi colla medaglia appannata sul freddo petto della grande età!" E sei anni più tardi il principe Guglielmo di Prussia, che doveva poi essere il primo imperatore del nuovo impero tedesco, scriveva: "Se la nazione avesse saputo che, dopo undici anni, di un grado, ch'era una volta da raggiungere e che fu poi raggiunto, di splendore, di gloria e di credito non doveva sopravanzare che il ricordo e niente di saldo, chi avrebbe mai sacrificato tutto in allora per un tale risultato?" Nell'anno 1824 il padre di Theodor Körner, che era passato dopo la guerra al servizio del Governo prussiano, trovava occasione per uno scritto a difesa delle università tedesche. Eppure si erano queste modificate solo a loro vantaggio.

Se Fichte, che spesso si era azzuffato coi rozzi patrioti di Jena, avesse ancora potuto vedere la "*Burschenschaft*" tedesca sventolare il 13 gennaio 1815 la sua bandiera nera-rossa-d'oro sulla piazza del mercato di Jena, avrebbe benedetta in quella elevazione patriottico-morale della vita studentesca da lui auspicata la messe della sua propria seminagione.

Nelle associazioni di questi giovani che si volgevano di nuovo dai tumulti guerreschi allo studio nelle scuole superiori il nobile spirito del loro diletto Schiller (come osserva così bene e così giustamente Richard Wagner nella prefazione della sua autobiografia) incominciava veramente ad esercitare la sua influenza educativa spingendoli verso una purificazione dei costumi perchè gli uomini si nobilitassero del pari esteriormente che interiormente. La barbarie delle "*Landsmannschaften*" fu bandita dallo spirito austero di quella gioventù tedesca, che si entusiasmava delle creazioni de' suoi classici e si era temprata sui campi di battaglia della guerra di libertà. Sotto le antiche giubbe tedesche della "*Burschenschaft*" battevano i cuori tedeschi più infervorati e più puri. Alla rozzezza ed alle ubbriacature si era sostituita la forza sana ed il vero entusiasmo della ritrovata natura nazionale. Allorchè, due anni più tardi, durante la festa della Wartburg per la solennità del 18 ottobre, coloro che vi parteciparono gettarono tra l'altro sulle fiamme anche la "Storia dell'impero tedesco" di Kotzebue, non solo Knebel che viveva in Jena magnificò un tal atto "che faceva onore nella tomba al vecchio Lutero", ma anche il timido ministro Goethe si rallegrava che la gioventù avesse finalmente pagato la giusta ricompensa al negatore di ogni merito patrio ed all'abbietto denigratore di cose sacre. Meglio del clamoroso "Canto della libertà" e delle "libere voci di una libera gioventù" (1819) dei fratelli Karl ed August Adolf Follen di Giessen, il "*Burschen heraus*", cantato ancor oggi, ci apprende a conoscere il fresco senso e la schietta serietà di quella gioventù, che domandò la poesia in soccorso contro la pedanteria ed il borghesismo e che era pronta quando fosse necessario per la patria "all'ultimo passo". Ma nei "*Burschenlieder*" frementi di speranze risuonò pure il saluto del commiato di August Binzer dell'Holstein: "*Wir hatten gebauet ein stattliches Haus*" (Noi abbiamo costruito una magnifica casa). L'uccisione della spia russa Kotzebue, compiuta dall'infelice fanatico Karl Ludwig Sand, un membro della "*Burschenschaft*" di Jena, il 23 marzo 1819, offerse a Metternich, che in mezzo alla sua opera di pace diplomaticamente congegnata temeva di ogni forza

nuova, il desiderato pretesto per comprimere la vita spirituale nella Germania. Ed il governo di Federico Guglielmo III si prestò nel modo più sconcio a perseguitare lo spirito a cui la Prussia doveva la sua salvezza. Arndt e Jahn, che erano proprio innocenti, furono destituiti dal loro impiego e incarcerati. Il veleno dei denunziatori sprizzò fino su Schleiermacher, anzi su Gneisenau.

In " *Ut mine Festungstid* " (Dal tempo in cui ero agitato) Fritz Reuter, una delle molte vittime di quella esecrabile, vergognosa persecuzione del pensiero tedesco, racconta come il desiderio della unità e della grandezza sia stato reso dai bracchi della caccia demagogica un delitto degno di morte, come gli innocenti giovani fossero trascinati di carcere in carcere e venissero delusi il presente e l'avvenire. Sebbene l'umorista mecklenburghese non possa e non voglia suscitare la indignazione, come fece Silvio Pellico ne " *Le mie prigioni* ", non pertanto il " *Festungstid* " di Reuter è un documento letterario di quell'oppressione degli spiriti anelanti alla libertà della nazione. La " *Burschenschaft* " continuò naturalmente a vivere in seguito malgrado le persecuzioni dei demagoghi. I capi della Giovane Germania, Gutzkow e Laube, come il loro avversario Menzel, portarono il nastro nero-rosso-oro messo fuori dalla legge. Ma la persecuzione sortì codesto effetto che la generazione cresciuta nei giorni della rivoluzione di luglio si volgesse di nuovo completamente in odio delle condizioni patrie alle idee che provenivano dalla Francia e che i patriotti consapevoli dei loro fini si trovassero nel 1848 dinanzi ad uno sfrenato radicalismo, quando la rivoluzione imprese ad aggiustare le partite. Sebbene negli Stati minori, che Karl August, l'amico di Goethe, aveva preceduto accordando, certamente contro i consigli e le simpatie del suo ministro, la costituzione al suo popolo, si manifestasse una vivace vita parlamentare, la reazione prussiana ebbe tuttavia negli anni della santa alleanza la gran colpa onde i tedeschi rimasero per lungo tempo all'indietro degli altri popoli nella evoluzione politica. Appunto in codesto tempo la Prussia colla istituzione della lega doganale tedesca " aveva stretto intorno alla patria tedesca un legame " che, come cantò celiando Hoffmann von Fallersleben, " legò i cuori più che la confederazione germanica ". Tuttavia, per questa via aperta in allora la Prussia riuscì, dopo un decennio, guidata dal possente genio di Bismarck, ad ottenere pure la direzione politica delle stirpi tedesche unificate. Il calmo, arido lavoro, che avrebbe solo portato i suoi frutti in un tempo ancora lontano, non offrì subito alcun compenso al naufragio delle superbe e legittime speranze. Ed anche il romanticismo, che preparava l'avvenire e la risurrezione dello impero tedesco col ravvivare la coscienza del passato storico, parve che aggravasse piuttosto che alleviare il giogo dell' " età degli epigoni ".

1. L'influenza del romanticismo sulle scienze. La vecchiezza di Goethe.

Dopo la morte di Fichte stava Schleiermacher a capo della vita intellettuale che trovò un centro letterario e sociale in Berlino nel salone Rahel von Varnhagen. Quivi cercarono e trovarono stimoli anche Alessandro von Humboldt,

Savigny ed il giovane professore Leopold Ranke, Hegel ed i suoi più eminenti scolari, nonchè il principe Pückler e Bettina, Fouqué, Heine e Börne. Un altro gruppo si formò nella “ Società del mercoledì „, fondata nel 1824 dal consigliere del foro criminale, Eduard Hitzig, l'amico di parecchi poeti romantici.

Di fronte alla ortodossia, rappresentata con molta intolleranza dal professore berlinese Ernst Wilhelm Hengstenberg e da' suoi seguaci, Schleiermacher apparve, prima che compisse la sua dottrina cristiana secondo i principii evangelici (1823), il riformatore ed il capo della teologia protestante ligia alla fede ma non discorde dal progresso scientifico. Egli aiutò grandemente colla sua partecipazione gli sforzi del re per la fusione dei luterani e dei riformisti (1817), ma difese imperterrito fino alla sua morte (1834) il diritto dei parrocchiani e la libertà di coscienza dall'assolutismo arcivescovile. L'antico collaboratore dell' “*Athenäum* „ dimostrò così a sufficienza colla sua azione che il romanticismo non poteva punto condurre nè alla reazione religiosa nè al cattolicismo, come gli rimproverava il vecchio Voss nel 1819 nel suo iroso libello “ Come diventò Fritz Stolberg un illiberale? „. Ma già nel 1816 nella “ Restaurazione della scienza politica „ di Karl von Haller si mostrava la notevole trasformazione del carattere nazionale-cristiano del romanticismo colla risurrezione antistorica d'una situazione politico-ecclesiastica sorpassata. L'opera del convertito, cacciato da Berna, non emula per bellezza di forma letteraria gli splendidi scritti del suo compagno di fede piemontese, il conte Joseph de Maistre. Arnim osservò giustamente che la pretesa di Haller di far dipendere tutti i diritti politici dalla proprietà fondiaria e di accordare alla Chiesa l'autorità principale nello Stato peccava di quella stessa verità dimezzata che Haller combatteva nel “ *Contrat social* „ di Rousseau. Ma i politici romantici, e a capo di essi il Kronprinz. si lasciarono acciecare dal fallace specchietto di Haller.

Fig. 70. — Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Dal rame di K. Barth (Bassorilievo di Drake).

Parimenti dopo la chiamata di Hegel all' università di Berlino nell' ottobre 1818 la corrente filosofica si mostrò ostile ad una sana evoluzione politica e molto più retriva che la dottrina politica di Haller e più possente che non gli interessi religiosi così degnamente rappresentati da Schleiermacher. Il movimento iniziato da Kant si diffuse allora per opera di Hegel in una cerchia amplissima, dopochè fra il 1806 ed il 1815 si era affievolito un po' l'interesse per le questioni filosofiche. Non riuscirono a farsi strada accanto ad Hegel nè l'olden-

burghese ***Johann Friedrich Herbart*** (1776-1841), successo nel 1809 sulla cattedra di Kant, che si occupò piuttosto dei concetti e delle loro contraddizioni che non della facoltà conoscitiva (“*Psychologie als Wissenschaft*„, 1824), nè il libero docente berlinese *Artur Schopenhauer* (nato il 22 febbraio 1788 in Danzig, morto in Francoforte sul Meno il 21 settembre 1860; vedi fig. n. 71), che già nel 1818 pubblicava “*Die Welt als Wille und Vorstellung*„ (2ª ed., 1844), (Il mondo come volontà e come rappresentazione), il suo capolavoro posto in non cale per un decennio e sepolto sotto il silenzio dalle camarille accademiche.

Fig. 71. — Artur Schopenhauer. Dal rame di O. Schulz. (Quadro di Ruhl) in L. Schemann «Schopenhauerbriefe». Leipzig, 1893.

Ancora in Jena aveva Hegel tentato nella sua “ Fenomenologia dello spirito „ di conciliare dapprima l'idealismo soggettivo di Fichte e quello oggettivo di Schelling, indicando per proprio oggetto della filosofia lo spirito assoluto, la sua idea e la sua fenomenologia ed il suo riflettersi sovra se stesso. Nei paragrafi della “ Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio „ compilò nel 1817 il suo sistema, che sviluppò in seguito nel turno biennale delle sue lezioni berlinesi sulla enciclopedia, sulla logica, sulla filosofia della natura, sulla psicologia, sul diritto naturale, sulla filosofia della storia e della religione, sulla estetica e sulla storia della filosofia. Goethe, nonostante la sua amicizia personale con Hegel, pensava che solo lo studio della natura in cui “ noi abbiamo da fare coll'infinito e col vero eterno „ e non già la dialettica del filosofo e de' suoi discepoli potesse offrire scampo e salvezza. Ma tuttavia si lasciò indurre da Varnhagen a collaborare all'organo della scuola di Hegel, ai “ *Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* „. E straordinaria fu l'influenza di Hegel, poi che gli stava dietro l'Altenstein, il ministro prussiano dell'istruzione pubblica, che gli era affezionato, per fare dapertutto del sistema hegeliano la filosofia di Stato che quasi sola avesse valore, mentre Victor Cousin tentava pure di diffondere in Francia la dottrina hegeliana. Quasi tutta la letteratura tedesca fu d'allora in poi per lungo tempo sotto la influenza delle idee di Hegel, che dopo la morte del caposcuola (14 novembre 1831) rivelarono presso i suoi discepoli una straordinaria adattabilità alle tendenze più contraddittorie. Mentre Hegel colla sua dottrina che il reale sia anche il razionale diventò il filosofo della reazione, i suoi seguaci più giovani, la sinistra hegeliana, svilupparono a poco a poco delle concezioni radicali in religione, politica, letteratura nel loro organo ufficiale, gli “ *Hallische Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* „ (1838-43).

Di fronte al " sistema dell'ignorare e del tacere „ professato dalla fazione hegeliana, *Artur Schopenhauer*, il figlio della novellatrice weimariana Johanna, pieno di una orgogliosissima coscienza di se stesso, sperimentò, a cominciare dalla fine del quarantesimo anno, la " queta, lenta, possente influenza propria delle opere sincere „. Solo dopo la pubblicazione dei suoi " Parerga und Paralipomena „ (1851) e l'adesione di Richard Wagner alla sua filosofia il successo esteriore venne anch'esso a confermare la profezia fatta da Goethe nel 1813: sull' " accigliato giovane bizzarro che ci sorpasserà tutti del capo „. Anzi diventò allora quasi una cosa di moda la sua filosofia pessimistica, che nella negazione della volontà, in cui Schopenhauer credeva di ravvisare la " cosa in sè „ di Kant, vede la liberazione dai dolori dell'esistenza. Nella descrizione di essa dispiegò Schopenhauer un'affascinante potenza di lingua ed una maestria di esposizione che gli conferiscono come stilista non solo il primo posto fra i filosofi moderni ma pur uno dei primi nella storia della prosa tedesca.

Allorchè Schopenhauer nel 1818 vantava quale " il maggior merito del secolo ancor giovinetto „ l'apertura dello accesso ai Veda indiani, ben poteva rivendicarsi il romanticismo una parte di riconoscenza. Mentre *Friedrich Schlegel* forniva nel 1808 il primo contributo tedesco allo studio dell'antichità indiana col suo libro " Sulla lingua e sulla saggezza degli Indiani „, frutto de' suoi studi parigini, Schlegel, il maggiore. si travagliò in seguito con gran fervore durante il suo insegnamento nella nuova università di Bonn a far conoscere la letteratura sanscrita. Per mezzo della comparazione istituita da Franz Bopp fra il sistema della coniugazione sanscrita e quella dei linguaggi più giovani (1816), si creò il saldo terreno sul quale si poterono scientificamente consolidare le intuizioni storico-filosofiche di Herder. *Wilhelm von Humboldt* svolse fino dal 1820 i principii del suo sistema della filosofia del linguaggio, che doveva poggiare sulle più ampie indagini particolari di tutti i linguaggi dell'antico e del nuovo mondo. Mentre i romantici creavano colle loro traduzioni quella letteratura universale in lingua tedesca voluta prima da Herder e quindi da Goethe, cominciava la indagine storica, derivata dal romanticismo, dell'evoluzione del linguaggio.

Goethe stesso indirizzò nel 1818 il giovane *Friedrich Diez*, che aveva combattuto come volontario e si era cimentato nella poesia, allo studio delle lingue romanze. Ma quando Diez nel 1821 iniziò la sua vita d'insegnante in Bonn, dove il semplice uomo si trattenne fino alla sua morte (1876), poteva August Wilhelm Schlegel vantarsi in suo confronto di aver egli per il primo richiamato l'attenzione dei tedeschi sovra la poesia provenzale recentemente scoperta dal Raynouard nell' " Europa „ di suo fratello. Uhland imparò a conoscere nel 1812 nelle " Muse „ di Fouqué l'antica epopea francese, ancora completamente sconosciuta. Ma solo Diez spiegava nel 1836 colla sua " Grammatica delle lingue romanze „ l'origine di esse dalla comune lingua materna latina, creando così in Germania nonchè in Francia il terreno per gli studi così zelantemente coltivati in appresso della filologia moderna. Frattanto la grammatica romanza del Diez come la " Grammatica comparata delle lingue slave „ (1852) dello stiriano Franz von Miklosich furono solo rese possibili dai lavori dei Grimm che ne apersero la via.

Gli *studi germanistici* si erano rapidamente sviluppati dal tempo delle prime letture di Görres in Heidelberg. Come August Zeune confrontò nel 1814 nella

sua traduzione della canzone dei Nibelunghi la lotta contro lo "*Schlangenkaiser*" francese colla vittoria di Siegfried sul drago, così il ridestato sentimento patriottico e gli studi rivolti alla conoscenza dell'antichità tedesca si stimolarono a vicenda. Ma le fatiche bene intenzionate di Gräter, Friedrich Heinrich von der Hagen, del maggiore Schlegel, di Görres, Docen, Zeune non potevano bastare ai *fratelli Grimm*, che volevano scrivere una storia dell'antica poesia tedesca, ricavandola da limpide fonti. Essi si avvidero che solo da un amore disinteressato per il particolare e da un lavoro rigorosamente metodico si poteva trarre la vera conoscenza. Nel 1819 Jakob Grimm pubblicò il primo volume della sua storica "Grammatica tedesca" e nel 1829 Wilhelm la sua raccolta delle testimonianze di una "leggenda eroica tedesca". Quale comune lavoro dei due fratelli, uscì nel 1854 il primo volume del loro "Vocabolario tedesco"; e nel frattempo cadono le "Antichità giuridiche della Germania" (1828) e la "Mitologia tedesca" di Jakob (1835).

I fratelli si erano messi in mostra anche politicamente, contro la propria volontà, nel 1837. L'antipatia del loro sovrano aveva costretto nel 1830 i suoi due sudditi migliori ad accettare da Kassel un invito ricevuto dall'università di Göttingen. Allorchè il re di Hannover tolse illegittimamente la costituzione, solo i fratelli Grimm coi loro amici, gli storici Dahlmann e Gervinus, il fisico Wilhelm Weber, il giurista Wilhelm Eduard Albrecht e l'orientalista Heinrich Ewald ebbero, di tutti gli insegnanti della famosa università, tal forza di carattere, pronto al sacrificio, da alzare una protesta contro la guelfa violazione del giuramento, richiamandosi al giuramento che si era prestato dal re alla costituzione. Il re rispose alla protesta dei sette gottinghesi destituendoli e cacciandoli in esilio. Con un motto tolto dai Nibelunghi "*War sint die eide komen?*" (Che cosa avvenne dei giuramenti?) incominciò Jakob la sua protesta legale contro la prepotenza regia in uno scritto politico che non ha forse l'uguale per la nobiltà del pensiero e per la commovente semplicità della elocuzione. Lo studio dell'antichità tedesca non fu punto per Grimm un affare di semplice erudizione. La sua attività scientifica e politica dipese da una sola e medesima fonte, cioè dal suo carattere integerrimo e fermo nelle sue convinzioni. Tanto nell'una quanto nell'altra è guidato dall'amore pel suo popolo, per i cui sacri beni egli lavora, si agita e soffre. I sette gottinghesi offrirono a tutta la Germania un esempio insigne ed efficace di inflessibili assertori del diritto. Rimane una delle più belle azioni del re Friedrich Wilhelm IV, largo per lo più solo di belle parole, l'aver egli, cedendo alle sollecitazioni di Bettina che allora aveva ancora in lui salda fiducia, chiamato nel 1841 i due fratelli a Berlino, diventata poi la loro sede fissa. In Berlino, fino dal 1816, *Karl Lachmann* aveva applicato i principii della critica omerica di Wolf con un'esagerata unilateralità alla canzone dei Nibelunghi, mentre in Monaco l'ottimo *Andreas Schmeller* dell'alto Palatinato, dopo una vita agitata che lo aveva sbattuto da soldato in Spagna e da scolaro di Pestalozzi in Svizzera, compilò tra il 1827 ed il 1837 il suo "Vocabolario bavarese" grandiosamente ideato e magistralmente eseguito. Nell'amicizia personale fra Jakob Grimm e Schmeller ci appare rallegrante la comunanza dello scopo a cui si aspirava per vie diverse nel nord e nel sud della patria.

Al pari di Diez, i germanisti Wilhelm Wackernagel, Simrock, Schmeller,

Hoffmann von Fallersleben ed anche Lachmann, come traduttore dei sonetti di Shakespeare, si occuparono pure di poesia all'infuori del lavoro scientifico proprio della loro professione e così l'influsso degli studi dell'antichità patria promossi dal romanticismo si fece sentire durevolmente nel modo più forte sulla moderna poesia tedesca. In un tempo posteriore Simrock e Jordan col rinnovamento dell'antica epica tedesca, Hertz, Scheffel, Freytag, Dahn e sopra tutti Richard Wagner testimoniarono colle loro opere della fecondità poetica della filologia germanistica. Il disegno progettato dal barone di Stein, per il quale i Grimm cercarono pure l'appoggio di Goethe, di fondare una grande società tedesca per ricerche di storia tedesca, prova il desiderio di riattaccarsi agli studi storici generali. La collezione delle fonti storiche tedesche nei " *Monumenta Germaniae historica* ", iniziata nel 1826 sotto la direzione di Georg Heinrich Pertz, fu il risultato di questo disegno dello Stein. Mentre Gottfried Hermann in Lipsia coi suoi lavori metrici e colla critica dei testi, August Boeckh in Berlino e Otfried Müller in Gottinga, con ricerche sovra la evoluzione politica e poetica dei Greci, facevano progredire i profondi studi dell'antichità classica iniziati da Heyne e Wolf, cominciava sotto la immediata influenza del romanticismo la grande età della *storiografia* tedesca.

In diretto rapporto colla germanistica si trova la " *Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte* " (1808-23) di Karl Friedrich Eichhorn, a proposito della quale Jakob Grimm vantava una nuova fioritura della scienza giuridica tedesca. La stessa importanza ebbe l'opera di Savigny per la storia del diritto romano. *Friedrich Christoph Dahlmann* (1785-1860) nella sua " Storia della Danimarca ", cominciata per tempo, esercitò sovra una leggendaria storia primitiva quella ricerca critica delle fonti, di cui offerse il primo modello *Barthold Niebuhr* dell'Holstein nella sua " Storia romana " (1811-32) che fece epoca. Quale amico e compagno d'ufficio dei fratelli Grimm, compose Dahlmann in Gottinga nel suo saggio del 1835 " La politica " ricondotta sul terreno della realtà di fatto, un libro istruttivo per tutti coloro che immuni da teorie radicali e reazionarie aspiravano ad una nuova costituzione degna del popolo tedesco. Erano gli stessi principii che guidavano alla fondazione della sua grande casa editoriale in Gotha (1822) *Friedrich Christian Perthes*, un libraio che si addimostrò in difficilissimi tempi ad Amburgo un fido e devoto patriotta. Alla preferenza romantica per il medioevo corrispose la rappresentazione di questa fulgidissima età nella " Storia degli Hohenstaufen " (1823-25) del professore di Breslau e più tardi di Berlino, *Friedrich Georg von Raumer*, che diventò uno stimolo ed una fonte per una intiera serie di drammatici e di epici, per Eichendorff l'amico di Raumer, per Raupach, Immermann, Grabbe, Heyden, Richard Wagner, nonchè per il poema sugli Hohenstaufen progettato da Platen e per quello compiuto nel 1859 da Arnold Schlönbach.

Come Wilhelm Grimm indicava per còmpito comune di riacquistare alla coscienza nazionale la coltura spirituale del medio evo, a mala pena comparabile con altra, come quella che comprende a un tempo nel suo carattere essenziale vita e verità e nella sua ricchezza ci offre una grande molteplicità di aspetti ed un intimo valore, così i lavori di linguistica e di storia letteraria dei due fratelli coincidettero nel modo più fortunato con quelli storici di Pertz, Raumer, Böhmer, Wilken, Eichhorn, Savigny. Con essi si accompagnò di nuovo *Franz Kugler* di Stettin, l'allievo di Fr. H. von der Hagen, inaugurando nel 1831 colle sue ricerche sovra i monumenti romanici e gotici lo studio sistematico della storia dell'arte medievale, a cui diede poi nuovo

incremento Karl Schnaase colle sue " Lettere olandesi „ (1834). Kugler, la cui casa fu verso il 1840 in Berlino il luogo di riunione dei rappresentanti della nuova generazione poetica, di Geibel, Heyse, Dahn, Fontane, trovò in *lieder* quali "*An der Saale hellem Strande* „, che mise anche in musica egli stesso, l'espressione più felice per la magnificazione romantica del passato cavalleresco.

In antitesi al romanticismo, la popolarissima " Storia generale „ (1812) di Karl Rotteck, il capo della maggioranza liberale nel parlamento del Baden, come pure la " Storia universale „ (1817-24) e la " Storia del secolo XVIII „ (1823) di Friedrich Christoph Schlosser risentirono delle opinioni dell'età della "*Aufklärung* „. Schlosser spiegò fino dal 1819 in Heidelberg una grande attività nell'insegnamento. Dalla sua scuola uscì *Georg Gottfried Gervinus* (1805-71). Nella sua " Storia della letteratura poetica nazionale „ intitolata più tardi " Storia della poesia tedesca „ e dedicata a Dahlmann ed ai fratelli Grimm, il Gervinus ridusse la storia della letteratura tedesca dai tentativi di costruzione hegeliana, fatti da Karl Rosenkranz, ad una reale scienza storica. Ma già nel 1824 appariva il maggiore degli storici tedeschi, il turingio Leopold Ranke, colla sua prima opera, la " Storia dei popoli romanzi e germani „ nei secoli XV e XVI „, cui seguirono nel 1834 i suoi " Papi romani „, nel 1839 la " Storia tedesca nell'età della Riforma „. Alla scuola di Ranke appartennero gli storici Waitz, Giesebrecht ed Heinrich von Sybel. Come il giovane Ranke lodava alla sua amica Bettina von Arnim " l'istinto di una Pizia „, così di novant'anni, un anno prima della sua morte (1886), ricordava ancora l'influenza del romanticismo sovra la sua giovinezza, biasimando i romanzi storici di Walter Scott e serbando riconoscenza della profonda impressione che su di lui aveva fatto in Heidelberg nel 1817 la collezione di antichi quadri tedeschi del Boisserée.

Forse ancora più forte fu l'influsso che subì dal romanticismo *Karl Ritter* di Quedlinburg allorchè egli cominciava nel 1817 quella sua opera che gettava le fondamenta della geografia scientifica e che fu solo compiuta nel 1857, la " Geografia in rapporto colla natura e colla storia dell'uomo „. Le " Idee „ di Herder esercitarono un potente influsso su lui come sopra il più eminente dei naturalisti e viaggiatori tedeschi, sovra *Alexander von Humboldt* (1769-1859; cfr. figura, pag. 358). Anche durante il suo grande viaggio nel Sud-America (1799-1804) fu penetrato dal sentimento di quanto avesse sovra lui influito la vita di Jena, in cui lo aveva introdotto il suo fratello maggiore Wilhelm, " come io, sollevato dalle concezioni naturali di Goethe, rimasi quasi fornito di nuovi organi „. A Goethe, lo scopritore della metamorfosi delle piante, consacrò poi egli nel 1807 le sue " Idee sulla geografia delle piante „, la cui vignetta di omaggio fu disegnata da Thorwaldsen. Ma l' " opera della sua vita „, che gli balenò fino dal 1796 in una " Idea di una fisica del mondo „, fu da lui approntata per la stampa solo nel 1834 in sulla tarda sera della sua vita agitatissima. I primi due volumi del "*Kosmos* „ di Humboldt comparvero solo nel 1845-47 allorchè spuntava già una nuova età per gli studi delle scienze naturali.

Se Goethe paragonava nel 1826 il naturalista Humboldt ad una fonte con molte cannelle, " dove bisogna tenere dapertutto sotto dei vasi e che continua a gettare inesauribilmente „, anch'egli d'altra parte " che, secondo la frase di Humboldt, non era stato impedito dalle grandi creazioni della fantasia poetica d'immergere il suo sguardo indagatore in tutte le profondità della vita della natura „, si mostrò appunto nell'ultimo decennio della sua vita una tale fonte doviziosa.

Non corrispondeva al costume di Goethe l'interessarsi della realtà quotidiana. Solo dopo la liberazione della sua città natale volse egli nel 1814 per la

prima volta il passo " verso i paesi del Reno adorni di vigne "; nel 1815 salutò ancora una volta, per l'ultima, i luoghi a lui famigliari fin dal suo viaggio sul Reno del 1774 e ricevette nuove importanti impressioni in Heidelberg dalla collezione di quadri del Boisserée ed in Colonia dal duomo. Allorchè appunto diede notizia di queste impressioni in un fascicolo " *Sull'arte e sulla antichità* nelle contrade del Reno e del Meno ", gli fu proposto dal ministro prussiano Kaspar Friedrich von Schuckmann, che gli si era affezionato fino dal tempo del suo viaggio in Slesia, di fare dei progetti in sulla base della sua conoscenza del paese e della gente per l'istituzione di scuole per l'arte e per la scienza nella provincia del Reno nuovamente acquistata. Il consiglio dato pubblicamente nel primo fascicolo del 1816 non fu tenuto a Berlino in alcun conto, ma Goethe si creò nei sei volumi " *Ueber Kunst und Altertum* ", che proseguì poi fino alla sua morte, sopprimendovi le delimitazioni locali del primo fascicolo, un foglio periodico in cui egli poteva discorrere a piacer suo intorno ad ogni fatto letterario od artistico che avesse suscitato il suo interesse. In pari tempo dava ragguaglio nei dieci fascicoli " *Zur Naturwissenschaft überhaupt* " (" Zur Morphologie ", 1817-24) del progresso de' suoi studi prediletti, che egli estendeva ora alla nuova scienza della metereologia.

" *Kunst und Altertum* " ed il Giornale morfologico di conserva colla corrispondenza che sempre più si allargava e coi " Colloquii " di cui gli stranieri che si recavano in pellegrinaggio a Weimar, come in quella stessa città il filantropico satirico *Johannes Falk* e l'intimo amico di Goethe *Johann Peter Eckermann* ed il cancelliere *Friedrich von Müller*, ne registrarono molte centinaia, ci fanno conoscere la vastità degli sforzi intellettuali che travagliarono quell'uomo aspirante senza tregua ad una più ampia coltura. Dall'angusta stanza di lavoro nella piccola Weimar, che a differenza della spaziosa stanza di Schiller rinserrava una parte delle ricche collezioni artistiche e naturali della casa di Goethe (vedi la tavola annessa " Studio di Goethe e di Schiller "), lo spirito infaticato di Goethe abbracciava la letteratura mondiale da lui promossa. Il " *Kunst und Altertum* " non lo servì solo per lo scoprimento di canti popolari neo-greci e serbi, alla cui traduzione tedesca parteciparono Jakob Grimm e Therese von Jakob (Talvj). Goethe volse uno sguardo pieno d'interesse a Byron e Manzoni e salutò nel " Globe " la gioventù romantica francese. Egli per il primo riconobbe nello scozzese Thomas Carlyle, che si educava nello studio della grandezza morale di Goethe e di Schiller, una operosa " forza morale " dell'avvenire. Principi delle moderne letterature slave come i poeti polacchi Mickiewicz e Odyniec ed il poeta russo Schukowsky, artisti come lo scultore francese David d'Angers, si recarono a visitarlo, pieni di riverenza, nella sua casa di Frauenplan.

Come Goethe si sapeva in accordo di sentimenti collo scultore Christian Daniel Rauch, così si educò sotto la sua direzione Friedrich Preller, il pittore dei paesaggi della Odissea. Mentre Meyer, l'amico di Goethe, combatteva acerrimamente in " *Kunst und Altertum* " la " nuova arte tedesca religiosa e patriottica " che egli vedeva sprizzar fuori dalle " *Herzensergiessungen* " di Wackenroder e dalla " Europa " di Friedrich Schlegel, seppe Goethe, senza rinunciare alla sua fede negli antichi, assegnar pure alle correnti romantiche del giorno il loro posto nello sviluppo generale dell'arte. Tutta la storia gli stette sempre

dinanzi agli occhi a grandi tratti e seppe nelle sue meditazioni, non altrimenti che nelle sue poesie, collegare le cose lontane e le vicine. Allorchè inserì nel terzo atto della seconda parte del suo "Faust" per la morte di Euphorion una elegia per Lord Byron, morto il 1824 nella guerra per l'indipendenza greca, si rallegrava egli dell'unità di tempo in un senso più alto, "poichè il drama si conchiude adesso nello spazio di 3000 anni, dalla caduta di Troia alla presa di Missolungi". Ma come egli abbia saputo rivestire con imagini esotiche i suoi casi ed i suoi sentimenti personalissimi e foggiare organicamente una nuova lirica d'arte con elementi proprii e stranieri lo mostrarono in modo sorprendente gli anni che seguirono alla guerra di indipendenza.

Nella primavera del 1813 era venuta tra le mani di Goethe la traduzione uscita l'anno precedente del "Divano" persiano di Hafis per opera dell'orientalista viennese Joseph von Hammer, trasportandolo intieramente nel mondo orientale, a cui da giovane aveva tentato di strappare il suo segreto nel suo drama su Maometto e nella sua versione del "Cantico dei cantici". Ma solo dopo il cessare delle preoccupazioni per la guerra, nel giugno 1814, allorchè egli si preparava a visitare l'antica patria, cominciò a fermare in *lieder* proprii le impressioni ricevute da Hafis. I due viaggi sul Reno risvegliarono in lui l'ebbrezza creatrice della gioventù. In Francoforte ed in Heidelberg si svolse fra Goethe-Hatem e Marianne-Suleika, la poetica moglie del senatore Willemer, una graziosa gara di canto e di amore, che fece sentire ancora una volta al poeta quasi settantenne "il soffio della primavera e l'ardore dell'estate". Nel maggio 1815 egli abbozzò il disegno di una "Collezione di poesie tedesche con un costante riferimento al divano del cantore persiano Hafis". Nel 1819 comparvero "le varie anella del divano tedesco" sotto il titolo "*West-östlicher Divan von Goethe*" (Divano orientale-occidentale di Goethe).

Le lucide riflessioni e le varie vicende della vita, che il vecchio Goethe rispecchiò pure con felice concisione nei suoi "*Sprüche in Prosa*" (Massime e riflessioni), nelle rime delle "*Zahme Xenien*" e nelle raccolte "*Sprichwörtlich*" insegnando e straniandosi dalla triste realtà quotidiana, spiccano specialmente nei singoli libri del "Divano". Restarono escluse le poesie politiche, che dovevano riempire il "*Buch des Timur*" (Napoleone). All'incontro nel travestimento orientale vennero illustrate delle questioni religiose con minor riserbo di quello che altra volta fu proprio di Goethe in questioni di tal fatta e nello "*Stirb und werde!*", traspare il mistico anelito ad una vita perfetta, paga nella sua quiete, simboleggiato dalla farfalla che si strugge di morir nella fiamma. Lo "*Schenkenbuch*" raccomanda il dolce piacere dei sensi. E se il "Libro di Suleika" celebra la personalità quale la più grande felicità degli umani, il "*Buch des Paradieses*" sa che "l'esser uomo vuol dire essere un combattente". Attraverso il variegato travestimento orientale d'una bellezza tuttavia non eterogenea risuona la nota fondamentale d'un sereno e nobile sentimento che esalta l'amore come la vita, ma in pari tempo lo spirito come vita della vita. Marianne-Suleika stessa ha risposto alle parole d'amore del suo poeta coi *lieder* d'amore del "Divano" resi popolari dalla musica di Felix Mendelssohn ("*Was bedeutet die Bewegung?*" "*Ach, um deine feuchten Schwingen*"). Ma pure subito risposero a queste note occidentali-orientali numerose voci dal bosco poetico tedesco, sicchè già Immermann deridesse i cantori che come Rückert e Platen seguirono l'appello di Goethe

nei giardini di Schiras. Le poesie del Divano, raccolte dal norimberghese *Georg Friedrich Daumer* nel suo " Hafis „ (1846), entusiasmarono ancora un decennio più tardi Richard Wagner. Ma fra le raccolte di poesie, che lasciano ancora riconoscere, nonostante la loro fiacchezza, l'influenza del " Divano occidentale-orientale „ di Goethe, si trovano pure i "*Lieder des Mirza Schaffy* „ diffusi dal 1851 nelle innumerevoli edizioni di *Friedrich Bodenstedt.*

Ai *lieder* del Divano sta da presso nella produzione lirica-epica di Goethe del decennio successivo la trilogia musicata da Arnold Mendelssohn colla preghiera del Paria per ottenere un segno che Brama ascolta anche i più umili, col miracolo avvenuto alla bramina e col ringraziamento della abbiettissima creatura alla divinità che irradia tutti. Da una ispirazione individualissima origina all'incontro la elegia di Marienbad del 1823, che si trova nel mezzo della commossa e lirica "trilogia della passione „. Nelle terzine "*Bei Beitrachtung von Schillers Schädel* „ e nelle poesie di Dornburg in seguito alla morte del granduca (1828) trema il profondo intenso sentimento d'un uomo che si avvicinava alla fine d'una grande vita piena di opere, ma che guardava intorno a se stesso con occhio sereno, mentre le "*orphischen Urworte* „ manifestano austeramente l'ultime conclusioni del suo pensiero intorno a Dio, al mondo ed al destino umano. Il quadro di Karl Stieler ricorda il poeta vecchio che, come il guardiano della torre Linceo nel suo " Faust „, poteva dire di se stesso di " essere nato per vedere, messo lì per osservare „, mentre il busto di Rauch ci rappresenta il saggio pieno di forza che medita vittoriosamente l'enigma della vita, i ritratti di Jagemann e di Kolbe, l'uomo che conversa famigliarmente cogli amici intimi e riceve affabilmente gli ospiti di casa.

Subito dopo il ritorno di tempi più queti aveva Goethe raccolto una seconda volta le sue " Opere „. Nel 1827 cominciò egli la "*Ausgabe letzter Hand* „ (edizione dell'ultima mano). Ma l'ordinamento di tutte le poesie, dei lavori autobiografici, artistici e di scienze naturali come degli articoli dispersi, delle osservazioni e delle critiche nella edizione, cui egli stesso voleva affidare definitivamente la ricca messe della sua vita, dovette anche indurlo a rinnovati tentativi, per condurre almeno a termine alcuni dei lavori rimasti frammentarii. Così egli foggiò in sulla base dei " *Tagebücher* „ (diarii) diligentemente compilati, la cui pubblicazione seguì solo nella grande edizione di Weimar, i " *Tages- und Jahreshefte* „ (*Annalen*) come una specie di continuazione dei libri di " *Dichtung und Wahrheit* „ che si estendono solo fino al suo arrivo a Weimar. Il quarto volume della "*Ausgabe letzter Hand* „ portava già la fine della tragedia di Elena come una " fantasmagoria classico-romantica „. All' " intermezzo del *Faust* „ susseguivano nel 1828 le scene di introduzione della seconda parte e subito dopo la morte di Goethe, ancora nel 1832, l'intiera seconda parte del " Faust „ come il primo volume delle sue "opere postume „ " *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* „, di cui era già stata edita nel 1821 una prima parte, riempirono colle novelle introdottevi e colla fiaba di Melusina, rielaborata e compiuta, nel 1829, tre volumi della "*Ausgabe letzter Hand* „.

Non riuscì più certamente al vecchio Goethe impiegando di bel nuovo le note figure degli " Anni di noviziato di Wilhelm Meister „ di presentarle in una immutata freschezza di vita. In alcune delle novelle inserite con un certo arbitrio domina ancora l'antica forza plastica di creazione. Ma l'opera stessa nel suo complesso non

appare organica. I personaggi principali non sono di carne e di sangue e non vivono d'una vita propria, ma vi figurano soltanto per incarnare certe idee del vecchio poeta e per dargli un pretesto di sfoggiare un suo tesoro di saggezza. E sebbene questa vi sia esposta in una veste singolare, anzi quasi capricciosa, nel “ *Makariens Archiv* „, resta pur sempre il risultato di una limpida esperienza e di un profondo intelletto, come sopratutto ci appaiono i principii educativi della “ Provincia pedagogica „. Mentre negli “ Anni di noviziato „, in corrispondenza del carattere soggettivo del secolo XVIII, si tratta solo di singole personalità, negli “ Anni di pellegrinaggio „ l'individuo non appare più isolato ma in sullo sfondo della collettività, al cui servigio si sente chiamato ed obbligato. La questione sociale vi emerge già in un senso affatto moderno. Heinrich Meyer fornì ragguagli al suo amico sovra le tristi condizioni in cui era caduta la popolazione dei tessitori sulle rive del lago di Zurigo per la introduzione delle macchine, e Goethe non accolse solo questa descrizione, ma credette pure di poter indicare un mezzo di soccorso nella formazione di sindacati operai e nella fondazione di colonie. I direttori della “ Provincia pedagogica „ vedono la salvezza dell'avvenire nella educazione dell'uomo alla riverenza non solo verso ciò che sta al disopra, ma anche di ciò che sta al di sotto e di ciò che sta al di sopra di tutto, “ la riverenza verso se stessi „.

Assai meglio che non nei “ *Wanderjahre* „ riuscì a Goethe di dar forma artistica ai più alti problemi del destino umano nella seconda parte del “ Faust „.

Già fin dal principio della partenza aveva Mefistofele accennato al gran mondo. La seconda parte doveva sollevare Faust “ necessariamente dalla precedente sfera tormentosa di una scienza male intesa, dalla limitatezza borghese, dalla confusione morale e trarlo in regioni più alte attraverso vicende più degne „. Tutto doveva qui mostrarsi in un grado più elevato e più nobile. Come Faust cercò una volta di liberarsi dalla sensualità e dalla passione in “ *Wald und Höhle* „, così si volge pure dopo la fine di Gretchen alla natura, che garantisce, “ o santa, o malvagia „, conforto e forza nelle “ fiere liti del cuore „ e purifica lo spirito per la sua ascensione verso l'altissimo. Se non possiamo sopportare l'aspetto del sovrumano, dobbiamo tuttavia cooperare attivamente per rispecchiarlo nello sforzo umano, nella vita stessa. “ L'azione è tutto, nulla la gloria „. Dei rapporti di Faust coll'imperatore Massimiliano I, a cui il più famoso di tutti i negromanti presenta diverse apparizioni, aveva già notizia l'antico “ ***Faustbuch*** „ e pure Hans Sachs racconta di rappresentazioni di un negromante alla corte imperiale. Anche Goethe trasporta il suo Faust nel palazzo di un imperatore medievale tedesco tra la varia magnificenza di una festa. Confidando nelle arti del suo diabolico compagno, questi promette all'imperatore avido di piaceri di evocare Elena, ma Mefistofele non ha alcun potere sovra la bellissima regina. Solo colla propria energia riesce Faust a penetrare nel regno delle Idee (Le madri). Il primo passo decisivo a romperla colla potenza di Mefistofele è fatto. E dove Mefistofele colla corte non vede che un gioco di spiriti maligni, si dischiude invece alla vista acuta di Faust la fonte per un felicissimo acquisto della bellezza. Ma appunto per quest'ardore Mefistofele non gli può più bastare. Se Faust vuole trovare la pace, non potrà ottenerla che con uno sforzo della propria energia. L'arida scienza (Wagner) relegata nelle quattro anguste pareti del suo museo, riesce a produrre in un felice momento dalle sue pergamene e da' suoi elementi lo spirito (*homunculus*) che non capace di vita per se stesso, indica tuttavia le nuove strade all'umanità incerta e le riconquista i sommersi tesori. Così Homunculus guida Faust in Tessaglia nella classica notte di Walpurga sui campi di Farsalo.

Faust deve sperimentare col suo proprio io il destino dell'intiera umanità da lui impersonata. Per conseguire un tal fine bisogna che egli riviva oltre i ristretti confini della sua vita temporanea diverse epoche della umanità. Non solo gli autori dei diversi poemi sull' " Ebreo errante „ fecero compiere al loro eroe tali viaggi attraverso centinaia e migliaia d'anni, ma pure Wilhelm Jordan nelle sue " Fantasie terrestri „, il conte Schack nelle sue " Notti d'Oriente „ ci rappresentarono una serie di quadri storici là dove Goethe si mantiene ingegnosamente entro i confini di una vita umana.

Nella magica notte tessalica, per le cui apparizioni la nostra imaginazione viene guidata dalle sfingi egiziane attraverso l'intiero mondo dell'antichità classica fino alla battaglia decisiva fra Cesare e Pompeo, fra la repubblica e la monarchia, presso Farsalo, condensa Goethe l'epoca per lui più significativa della storia umana. Ora seriamente ed ora scherzosamente fa egli entrare nella notte magica le questioni scientifiche e filosofiche che più lo interessavano. La classica notte di Walpurga non è punto come la rappresentazione " della superstiziosa follia „ sul Blocksberg una digressione episodica, bensì una parte sostanziale nel processo evolutivo di Faust. È un segno caratteristico delle intenzioni di Goethe la tumultuosa richiesta che gli antichi spettri fanno dei corpi dei loro spiriti agli attuali possessori. Ma gli spettri si debbono compiacere di aver certezza che gli elementi della loro grandezza romana dissipati da ogni banda siano riassunti e rielaborati attraverso milioni di forme successive. L'idea dello sviluppo, anzi della conservazione e della trasmutazione delle forze di una volta viene espressa in tal guisa.

Il poeta invecchiato non trovò più la forza o la ispirazione per svolgere la scena già abbozzata della discesa di Faust all'Averno e del suo commovente discorso per cui Proserpina sarebbe stata indotta a restituire Elena. Ma all'apparizione di Elena composta fino dal 1800 si associò in appresso la riunione dei reduci da Troia col feudatario medievale Faust, che in tal modo realizza l'oggetto del suo impossibile desiderio, superando l'ostacolo del tempo. Come " i bei pensieri „ si mischiano nelle " righe caudate „ del trimetro greco colla rima nordica nel dialogo di Elena e di Faust, sorge così pure dalla unione dell'anima classico-antica e medievale-romantica la poesia moderna, Euphorion-Byron. La bellezza perfetta è solo un istante sublime di breve durata tanto nella vita della umanità quanto in quella dello individuo. Elena stessa, l'ideale della bellezza antica, si dissolve, ma i suoi divini attributi, che essa lascia al mondo, innalzano al disopra della volgarità e destano il piacere e l'ardire per le grandi imprese. L'antico impero andrà in rovina malgrado la vittoria ottenuta da Faust per l'imperatore avido di piaceri ed il conferimento delle quattro dignità ai suoi ministri — con un palese ricordo della Bolla d'oro dello imperatore Carlo IV, già ben nota al giovinetto Goethe — per la cui descrizione il poeta scelse a bella posta la forma antiquata e grave dello alessandrino. Ma Faust ottiene in feudo per l'aiuto da lui prestato nella battaglia un tratto di terra lungo il mare, per fondarvi un nuovo paese per un laborioso e giocondo popolo dell'avvenire. Pure avendo Mefistofele contribuito col suo magico aiuto al conseguimento del feudo ed essendo anche riuscito a trarre Faust ad un nuovo delitto coll'assassinio della vecchia coppia di Filemone e Bauci, l'aspirazione di Faust resta tuttavia incomprensibile allo spirito maligno scaltro ma limitato, che solo nell'orrido delle Forcide potè trovare nel mondo della antichità irradiata dalla bellezza la figura corrispondente alla sua indole. Se la sfiducia nel valore assoluto del Verbo aveva persuaso una volta lo speculatore Faust, unicamente pensoso di sè stesso, al patto collo spirito maligno, ora invece il disinteres-

sato colonizzatore Faust, preoccupato solo del fare e dell'adoperarsi per un popolo libero sovra libero suolo, trova nella più tarda età la retta via della liberazione e della salvezza. E di nuovo come nel drama medievale dell'antico Faust (Theophilus) la " donna di tutte le donne ", Maria, la vergine madre regina, trae il peccatore salvato alle alte sfere. Tuttavia non la fede ed il pentimento come nel medioevo bensì l'azione espiante e lo sforzo indefesso suscitano l'interessamento dell' " amore dall'alto " che conduce a salvezza.

La seconda parte è altra cosa e doveva essere altra cosa dalla prima, ma le cede sol di poco per bellezza poetica e la supera per profondità di pensiero. Senza dubbio l'età che si lambiccò il cervello nel simbolismo e nelle astruse allegorie lascia un campo più vasto agli attacchi ed alle allusioni satiriche, ma l'orrore per la incomprensibilità della seconda parte si formò assai più a cagione di tali particolarità che non dall'azione principale condotta a grandi tratti. Chi ha ben conosciuto l'anima del giovane Goethe onorerà e gusterà con riconoscenza pure nel linguaggio imaginoso e intenzionalmente conciso del vecchio Goethe, pieno di saggezza, il frutto maturo dello stesso nobile albero che stese i suoi rami sovra le generazioni contemporanee e susseguenti degli scrittori tedeschi. Allorchè Goethe cominciò la sua opera artistica col libro " Annette " e coi " lieder " di Lipsia dominavano ancora Gellert e la anacreontica; allorchè egli suggellava come suo testamento il manoscritto ultimato del "Faust " il romanticismo volgeva già al tramonto. Ah, quanto aveva egli veduto passare dinanzi a sè in quella lunga vita piena di una attività che non ebbe mai tregua, quanto aveva egli vissuto e sofferto, quanto aveva egli accolto di gioie e di dolori nella sua anima piena di interesse per ogni fenomeno: per la pietra e per lo stelo germogliante della terra, per la metamorfosi degli insetti, per le multiformi nubi e per il giuoco dei colori nello splendore del cielo, per ogni espressione dell'arte in parole ed in imagini nonchè per la paziente attività umana! Egli seppe governare saldo e sicuro il naviglio della sua vita attraverso tutti i venti e tutti gli scogli, ininterrottamente fedele alla sua sana natura che gli era guida infallibile, con sensi giocondi così come deve avere ogni artista, ma pur lontano da ogni cosa bassa. Ma dall'intima sorgente della sua vita sprizzò molto più in là dei confini della lingua tedesca la fonte della sua arte e del suo pensiero, inesauribile, bastevole a tutti, purificatrice e corroborante per chiunque con puro pensiero, desideroso di bellezza, le si accosti, aspirando ad una saggia dottrina.

2. Sviluppo e fine del romanticismo. La Giovane Germania.

Subito dopo la guerra di indipendenza la letteratura tedesca diede una impressione di esaurimento a quell'osservatore finissimo che fu Christian Gottfried Körner. Non era poi così facile ai poeti, dopo l'enorme sconquasso di tutta la vita e dopo l'altissima tensione che la rude realtà aveva domandato a tutti, " camminar speditamente sull'antica strada ". Lo stesso Uhland si sentì peritoso

di consacrare alla patria risorta i suoi " lieder „. Che cosa potevano essi valere dopo tutti i santi e grandiosi sacrificii di sangue d'eroi e di fior di giovinezze? Si faceva già sentire opprimente nella letteratura il greve senso dell'età degli

Fig. 72. — Vignetta del frontispizio del « Die Sängerfahrt » di Friedrich Förster (Berlino, 1808). Dal disegno di K. W. Kolbe (incisione di Meyer) nella edizione originale.

epigoni, quale fu espresso nel 1836 da Immermann nel suo romanzo " Gli epigoni „ e venti anni più tardi da Geibel nel lamento dello scultore di Adriano.

" La nostra età, che poggia sulle spalle affaticate dei nostri antenati „, scrive Immermann negli " Epigoni „, " è ammalata di una certa sovrabbondanza spirituale. Noi veniamo in un'età di transizione, in cui molti uomini si perdono. Si cerca di aiutarsi in tutte le guise; si cangia la religione o ci si abbandona al pietismo; in breve, la inquietudine interna vuole guadagnarsi una sosta ed un soccorso e perde in questo appassionato arrovellarsi ancora gli ultimi appoggi del suolo. Nonostante il parlare che si fa di un pratico indirizzo del tempo, fra le idee ed i fatti corre una gran divergenza e le illusioni acquistarono una temibile potenza „.

La quantità delle manifestazioni letterarie ed il numero dei poeti si aumentarono. Ma fino dal 1831 Goethe riteneva necessario di avvertire i giovani poeti che col grado oramai raggiunto di perfezione formale non si sarebbero prodotte delle opere grandemente ammirevoli in senso più alto per intima virtù. Non la predilezione pedantescamente erudita per l'antico, che può avere influito un tempo su qualche valutazione, impone alla storia letteraria tedesca di occuparsi con maggior cura di prodotti di minor valore di tempi anteriori che non di opere esteticamente migliori degli ultimi settant'anni. Mercè l'educazione classica e romantica della nostra letteratura " chiunque si fosse coll'udire o col leggere educato a un tal grado da aver coscienza di sè stesso si sentiva subito spinto a

Sonetto e "Spruch„ di Joseph von Eichendorff.

Dall'originale della R. Biblioteca di Berlino.

Der verspätete Wanderer.

Wo werd' ich sein im künft'gen Lenze?
So frug ich sonst wohl, wenn beim Hüteschwingen
Ins Thal wir ließen unser Lied erklingen,
Denn jeder Wipfel bot mir frische Kränze.

Ich wußte nur, daß rings der Frühling glänze,
Daß nach dem Meer die Ströme funkelnd gingen,
Vom fernen Wunderland die Vögel singen,
Da hatt' das Morgenroth noch keine Gränze.

Jetzt aber wird's schon Abend, alle Lieben
Sind wandermüde längst zurückgeblieben,
Die Nachtluft rauscht durch meine welken Kränze,

Und heimwärts rufen mich die Abendglocken,
Und in der Einsamkeit frag' ich ~~so~~ erschrocken:
Wo werd' ich sein im künft'gen Lenze?

Hinaus, o Mensch, weit in die Welt,
bangt dir das Herz in krankem Muth;
Nichts ist so trüb' in Nacht gestellt,
Der Morgen leicht macht's wieder gut.

Joseph Freiherr v. Eichendorff

comunicare con una certa facilità i suoi pensieri ed i suoi giudizii, le sue idee ed i suoi sentimenti „. Ma come colui il quale schiude per il primo l'accesso ad un paese ancora sconosciuto o raggiunge una vetta ancora vergine suscita uno interesse negato a quelli che lo seguiranno, anche se costoro debbano essere più valenti di lui, così è pure della poesia del secolo XVII e del XVIII, e di quella del principio del secolo XIX per la scoperta di nuovi campi di espressione verbale e del sentimento. In allora la fortunata conquista di una prealpe è già un avvenimento. Ogni ampliamento dell'arte è un guadagno per la vita intellettuale del popolo. Ma conseguita una certa altezza, come avvenne col pieno trionfo del romanticismo dopo le guerre di liberazione, si attribuisce pure sotto il riguardo storico un valore assai minore alla produzione esteticamente migliore. Si tratta qui, come già disse Immermann, di entrare più o meno facilmente in possesso dell'eredità di quel che già si è guadagnato.

Allorchè Immermann parla di quelli che " si nutrono di ombre e di suoni „ allude per una gran parte alle opere romantiche che come i romanzi ed i poemi posteriori di Fouqué, ripetono semplicemente, ciò che aveva solo valore come un acquisto realmente nuovo del sentimento e della intuizione. Ma tutta la freschezza del sentimento romantico spira ancora da una raccolta di Friedrich Förster, il *Sängerfahrt für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey* del 1818, a cui collaborarono Tieck, Brentano, Arnim, Loeben, Schenkendorf, Chamisso, Wilhelm Müller e lo storico della letteratura Franz Horn. L'articolo di introduzione sovra la pinacoteca di Boisserée spiega la parentela della poesia e della pittura romantica e la vignetta di Heinrich Kolbe (vedi figura, n. 72) ci mostra un intiero gruppo di elementi del romanticismo. In un naviglio sotto un folto pergolato sta il cantore colla spada a lato, la croce sul petto. Lo ascoltano il vecchio pellegrino e la giovane madre sul naviglio, il delfino nei flutti. Leggiadre ragazze cantano accompagnandosi col mandolino, un uccello meraviglioso vola dinanzi al navicello, col timone ornato della imagine della Madonna.

Il quadro ricorda una scena delle poesie di *Eichendorff*. Non prima del 1826 Eichendorff fece seguire al suo romanzo " *Ahnung und Gegenwart* „ (Presentimento e presente) la prima raccolta de' suoi " *Lieder* „ di conserva con un quadro insuperabile di sentimento romantico: " *Aus dem Leben eines Taugenichts* „ (Dalla vita di un fannullone). Ma già nel 1819 aveva trattato con affascinante splendore di colorito e di intonazione nella sua novella " *Das Marmorbild* „ (Il ritratto di marmo) il motivo tannhäuseriano della lotta fra la voluttà paganamente bella e la religiosità cristiana, nella vita avventurosa di un giovane amante di Siena. Anche il " Taugenichts „ accenna alla imagine miracolosa del fiorito giardino d'Italia, che Eichendorff voleva celebrare in un gran romanzo. Una passione indeterminata sospinge il peregrino (vedi la tavola annessa " Sonetto e '*Spruch*' di J. von Eichendorff „) verso l'azzurra lontananza e gli ispira dei canti ora lieti ed ora malinconici. Eichendorff si mostrò un buon consigliere intimo in Danzig ed un valoroso funzionario in Königsberg e si acquistò i maggiori meriti per il compimento di Marienburg. Egli ha rappresentato in una serie di lavori storico-letterarii dal suo rigido punto di vista cattolico la evoluzione del romanzo e del drama tedesco, in particolar modo del movimento romantico, e ci diede i primi, ottimi saggi di traduzione dai drami religiosi di Calderon. Ma neppure un atomo

di peso aggrava le lucenti ali di farfalla dei suoi “ *Lieder* „. Si può citare a modelli di Eichendorff e Claudius e Goethe, ma ancora più il “ *Volkslied* „ che di bel nuovo pullulò dal “*Des Knaben Wunderhorn* „. Ma il vero maestro del giocondo cantore slesiano rimase il meraviglioso *lied* del mormorio della sua montana foresta nativa. Esso gli risuonò sempre nel cuore, dovunque lo travolgesse la vita, cosicchè egli trovò sempre con rinnovata freschezza giovanile una commovente espressione della intima gioia che gli procurava la natura. Il senso musicale, che pervade i suoi *lieder*, gli era innato, come l'armonia non mai turbata dalla pia gioia di una fede conservata fino dai giorni più lontani della sua giovinezza. Il suo sentimento puro ed infantile rivestiva ogni cosa di toni e di colori poetici ed il titolo della sua satira dramatica “ Guerra ai filistei „ esprime la sua intima natura. Egli crede alla “ originaria bellezza del mondo „, in cui introduce a vivere il loro sogno “ I poeti ed i loro compagni „ nella sua maggior novella (1834). Anche il racconto si tramuta per questo ardente e schietto sentimentale in un canto lirico. Così il mite sognatore, il lieto, amabile Eichendorff si trova come lirico romantico popolare nel più reciso contrasto col più geniale narratore del romanticismo, che si compiacque della fosca e selvaggia notte degli spettri: con Ernst Theodor Wilhelm, oppure, come egli stesso si ribattezzò nel suo sconfinato amore per Mozart, *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* (vedi fig. n. 74).

Fig. 73. — Da una litografia anonima (Disegno di Franz Kugler, 1832) in possesso del barone von Eichendorff in Bonn.

Il prodigioso fanciullo nato nel 1776 in Königsberg aveva già ereditato da sua madre una fantasia straordinariamente sfrenata. La malaticcia donna divorziata non potè dargli una salda educazione. Nominato consigliere di prefettura in Varsavia si abbandonò alla vita dissoluta che dominava nella eteroclita società della capitale d'allora della Prussia meridionale. Ma la battaglia di Jena non segnò solo la fine della nuova provincia prussiana, ma tolse anche il pane e lo impiego al Hoffmann. Ma per sua fortuna egli non era solo un giurista ed un poeta, ma eziandio un musico ed un pittore. Da consigliere di prefettura di Varsavia diventò maestro di cappella del teatro di Bamberg, poi di Lipsia, fino a che nel 1816 potè ritornar di nuovo nella carriera degli uffici venendo assunto al posto di consigliere della corte d'appello di Berlino. Con un inflessibile senso di giustizia si oppose egli come giudice istruttore alle illegalità dell'infame persecutore dei demagoghi, Kamptz, ed ottenne almeno la liberazione

Una lettera di E. T. A. Hoffmann a Georg Reimer in Berlino.

Dall'originale in possesso di Hans von Müller in Berlino.

Ew. Wohlgeboren haben heute frühe, als ich noch im Bette lag, zu mir geschickt, wahrscheinlich um sich nach dem Manuscript der Nachtstücke erkundigen zu lassen und ich muß recht sehr bitten es gütigst zu entschuldigen, daß ich nicht schon längst selbst mit Ew. Wohlgeb. darüber gesprochen habe. Eben dienstgeschäfte vorzüglich aber, daß ich außer der Oper Undine noch eine andere Composition für das Theater schnell vollenden mußte, haben die Bearbeitung der Nachtstücke verzögert, jetzt aber arbeite ich schon seit einigen Tagen unausgesetzt daran, so daß ich den [illegible] in ein Paar Tagen, die beiden übrigen Erzählungen die schon längst entworfen sind und nur der Feile bedürfen, bis zum Ende dieses Monats bestimmt abliefern werde. Sehr lieb würde es mir seyn, wenn die Correctur in Leipzig meinem Freunde dem Doctor Adolph Wagner übertragen werden könnte.

Hochachtungsvoll

Ew. Wohlgeboren

ganz ergebenster

Hoffmann

Berlin
den 9 Febr: 1816

di Jahn. Fu minacciato perciò di un trasferimento per punizione e del divieto di far opera di scrittore. Il partito reazionario pretese con ciò dal re di Prussia nel 1821 contro il più popolare degli scrittori tedeschi di allora e per aver adempiuto imparzialmente il suo dovere di giudice e per il sospetto che nella soppressa novella “ *Meister Floh* „ dovesse aver fatto allusioni satiriche alle mostruosità della persecuzione demagogica un atto arbitrario ancora più grave che non sia stato quello per cui il duca del Württemberg aveva una volta esiliato Schiller. Ma già nel 1822 Hoffmann soccombeva alle penaci torture di una spinite.

In una breve chiacchierata degli ultimi mesi di Hoffmann “ *Des Vetters Eckfenster* „ ci si mostrano chiaramente le radici del suo temperamento letterario. L'abile ma pur sempre satirico disegnatore è un acuto osservatore. E mentre la sua matita ferma le figure, che egli scorge sul mercato, dei gendarmi, la sua fantasia intesse intorno a ciascuna di esse il suo ricamo. Hoffmann si trova a casa sua nel regno dello spavento e del mistero. Egli mette con predilezione in rilievo la “ parte notturna della natura „ quale era già stata svelata nel 1808 dal fantastico discepolo di Schelling e di Werner, Gotthilf Heinrich von Schubert, che fu da ultimo professore di storia naturale in Monaco. Ma Hoffmann si attiene nello stesso tempo alla realtà effettiva, così che Friedrich Hebbel ebbe a confessare che “ da lui per la prima volta fosse stato indirizzato alla vita come l'unica fonte di schietta poesia „. Appunto col riannodare il meraviglioso alla realtà della vita quotidiana accrebbe Hoffmann la impressione del misterioso.

Fig. 74. – Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Da un autoritratto del poeta nell'opera di E. Hitzig « Aus Hoffmanns Leben und Nachlass », vol. I, Berlin, 1823.

Egli vede per un certo tempo chiusa la finestra di una casa sul viale dei tigli ed imagina nel bel mezzo della vita berlinese una storia di fantasmi come in Dresda aveva creato una fiaba (“ *Goldenes Topf* „) colle persone e coi fatti più comuni. Egli sa trar direttamente materia dai casi suoi e da quelli dei suoi amici non meno che raccontare attingendo dalla cronaca di Johann Christoph Wagenseil la “ lotta dei cantori „ così pittorescamente che la sua redazione della *Wartburgkrieg* influì da prima sovra la fantasia giovanile di Richard Wagner ed ancora ultimamente (1903), sull' “ *Ofterdingen-drama* „ di Fritz Lienhard. Le novelle hoffmanniane del bottaio “ Mastro Martino ed i suoi compagni „ e di “ Mastro Johannes Wacht „ nemico dei giuristi ci trasportano nella antica Norimberga coi suoi operai artefici e maestri cantori e nella vescovile Bamberg. Ma il campo veramente suo è quello della libera fantasia. La sua prima raccolta di “ *Phantasiestücken in Callots Manier* „ (1814) è preceduta da una prefazione di Jean Paul „. Il pensoso “ *Musikdirektor Kreisler* „ e il “ *Kater Murr* „ preferito da Hoffmann stesso a tutti gli altri suoi componimenti, la “ *Nachtstücke* „, ma sovratutto “ *Die Elixire des Teufels* „ (1815), che, come Hebbel

diceva ancora in suo onore nel 1842, travolgono veramente via con sè in un turbine la fantasia quale un libro di un genere speciale per la meravigliosa struttura e per il logico sviluppo pieno di una vita ardente e sfavillante, ci offrono il saggio di un'arte narrativa non mai raggiunta nel suo genere. I racconti a cornice dei "*Serapionsbrüder*" (1819-21) contengono all'incontro novelle e fiabe di Hoffmann ben tornite e svolte con arte serena. Dai colloqui dei "*Serapionsbrüder*" (Hoffmann, Hitzig, Contessa e Koreff), come dalle singole novelle risalta in uno sfondo luminoso il periodo guerresco di quel tempo. Hoffmann non si mostra gran fatto commosso dalla corrente patriottica, ma la sua "Visione del campo di battaglia di Dresda" si rivolge sotto la fresca e diretta impressione degli orrori della guerra in crudi quadri di odio contro il tiranno, che se ne rese colpevole.

La stramba poesia notturna e sepolcrale di Hoffmann, biasimata nella mascherata del "Faust", che giuoca sempre colla follia, dista assai dalla lucida coltura, cui aspirava Goethe, e dalla luminosa serenità delle novelle di Eichendorff. Ma nonostante la sua morbosità Hoffmann resta pur sempre uno dei più importanti ed in rapporto alle doti naturali forse il maggior novelliere della letteratura tedesca. Poco prima della morte di Hoffmann (1821), Ludwig Tieck si produsse di bel nuovo come novellista. Egli si era stabilito fino dal 1819 in Dresda. Ma il maestro dello schietto romanticismo venne presto in vivissimo contrasto collo pseudoromanticismo rappresentato da Friedrich Kind e dalla dominante "*Dresdner Liederkreis*" che possedeva nella insulsa "*Abendzeitung*" di Dresda il suo organo altrettanto diffuso ed influente quanto nocivo al buon gusto. Nel 1825 Tieck diventò dramaturgo del teatro di corte e le sue famose conferenze serali fecero tosto di Dresda per poeti quali Immermann, Schenk, Uechtritz, Mickiewicz e per diligenti attori una meta del pellegrinaggio di tutti gli amici del drama e della recitazione animata da un senso di poesia.

Un'arte di narrare derivata dai migliori modelli romanzi, una fine superiorità di pensiero ed un solido sapere caratterizzano questa posteriore produzione novellistica di Tieck. Di rado ci si trovano allo incontro spontaneità e vena. Eccezione fatta del fosco romanzo "*Vittoria Accorombona*" (1840) nella Roma di Sisto V, la maggior parte de' suoi racconti perdono per la preoccupazione didattica e per la sottile ironia dell'autore la forza riscaldante della poesia. In novelle a tesi, come "*Die Gemälde*", "*Die Verlobung*", "*Der Wassermann*", egli si scaglia contro la pervertita tendenza del tempo, mentre in "*Des Lebens Ueberfluss*" lascia libero corso al suo umore capriccioso. Nel "*Dichterleben*" ed in "*Tod des Dichters*", frammischia con sicura cognizione della storia letteraria notizie vere e false della giovinezza di Shakespeare e degli ultimi giorni di Camoëns. "*Der junge Tischlermeister*" viene ad aggiungersi alle imitazioni del "Wilhelm Meister" di Goethe, mentre "*Der Aufruhr in den Cevennen*" (1826) ci offre il promettente frammento di un romanzo storico. Tieck fece compiere da sua figlia Dorothea e dal conte Wolf Baudissin la traduzione di Shakespeare cominciata da Schlegel (1825-33). Studii inglesi e spagnuoli e l'edizione di lavori stranieri, come ad esempio de le novelle di Eduard von Bülow, lo occuparono ancora quando la propria attività poetica trionfava e quasi nello stesso tempo in cui egli veniva chiamato nella sua città natale di Berlino, grazie alla predilezione di Friedrich Wilhelm IV per i poeti romantici.

Mentre Hoffmann entusiasmava ancora i lettori tedeschi e presto anche i francesi nel suo breve ma fecondo periodo di attività creatrice, due poeti in-

glesi cominciarono ad esercitare il loro potentissimo influsso sulla letteratura tedesca: *Walter Scott* e *Lord Byron*. Nel 1814 lo Scott aveva inaugurato con " *Waverley* „ la lunga serie di quei romanzi storici, che fecero di lui per circa due decenni lo scrittore più letto, e de' suoi racconti il modello del romanzo storico. E già due anni prima Byron era diventato colla pubblicazione di " *Childe Harold* „ di un solo tratto il più famoso poeta vivente di Inghilterra. Già nel 1816 apparve il suo " Corsaro „ e parimenti poscia " Manfred „ in una versione tedesca. La magnificenza del pari abbagliante che fosca del colorito nelle descrizioni, la doglia mondiale delle pallide ed affascinanti sue figure, cariche di colpe e di un misterioso dolore, la vigoria e la passione associate con un'apparenza aristocratica, la morale eroica del superuomo, come oggi si direbbe con Nietzsche, esercitarono nei racconti epici e nei drami di Byron un fascino irresistibile, e attrassero alla imitazione della esteriorità de' suoi eroi nell'arte e nella vita. Ma ancora più grande fu lo incanto che emanò dalla geniale persona stessa del *lord* poeta e del combattitore per la Grecia, esercitando persino la sua irresistibile influenza sovra Goethe.

Fig. 75. — Wilhelm Hauff. Da una fotografia del busto del monumento di Rösch in Stuttgart.

Il *romanzo storico* fino dal " Götz von Berlichingen „ era stato coltivato nei bassi strati della letteratura. I romanzi cavallereschi di Fouqué stanno in libero rapporto cogli applauditi romanzi storici di Benedikte Naubert, Schlenkert, Spiess, Bernhard Wächter (Veit Webers " *Sagen der Vorzeit* „). Indipendentemente da Scott cominciò Armin ne' suoi " *Kronenwächter* „ un romanzo dell'età della riforma e le novelle storiche di Henrik Steffen ci rivelano chiaramente la tendenza romantica del loro autore. Ma solo coi racconti di Walter Scott sorse in Germania il moderno romanzo storico. *Wilhelm Hauff* (nato in Stuttgart nel 1802) creò nel 1826, un anno prima della sua morte precoce, nel " *Lichtenstein* „, la leggiadra saga romantica della sua storia patria del Württemberg, la prima importante e vitale imitazione del romanzo di Waverley. Ma appunto Hauff ha pure dileggiato in schizzi satirici la moda d'una meccanica imitazione dei romanzi di Scott con argomenti storici tedeschi, come satireggiò nella sua novella "*Der Mann im Monde* „ (L'uomo nella luna) H. Clauren, il lubrico novellatore di moda. Le "*Memoiren des Satan* „ (Memorie di Satana) dispensano da tutte le parti, nel campo letterario e sociale, delle frustate satiriche, mentre nelle novelle e nelle fiabe, come le " *Phantasien im Bremer Ratskeller* „ addimostrò la sua leggiadra arte di favoleggiatore con durevole successo presso i giovani e i vecchi. Fra i traduttori dei romanzi di Scott appare appunto Immermann (" Ivanhoe „, 1826). Colla traduzione dei poemi romantici di Scott cominciò nel 1822 il referendario berlinese G. Wilhelm Heinrich Häring (1798 fino al 1871), nativo di Breslau, la sua carriera letteraria sotto lo pseudonimo di *Willibald Alexis*.

Ma solo dopo varii tentativi trovò egli nel 1840 con un originale adattamento della maniera narrativa di Scott alla materia storica del Brandeburgo il campo fecondo per l'affermazione del suo solido ingegno. Nel " *Roland von Berlin* " descrisse la lotta fra la libertà cittadina e la potenza dei principi, nelle " *Hosen des Herrn von Bredow* " l'assoggettamento degli sfrenati e rapaci cavalieri per opera degli Hohenzollern. La putredine dello stato e della società negli anni prima di Jena viene descritta nel romanzo " *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* " (La quiete è il primo dover cittadino), e così pure l'età della oppressione nell' "*Isegrimm* " con una sapiente coloritura dei luoghi e dei tempi.

Mentre Alexis si conquistava solo a poco a poco coi suoi migliori lavori quella stima che si mantenne perciò fedele fino ad oggi al Walter Scott della Marca di Brandeburgo, *Karl Spindler* da Breslau (1796-1855), l'attore e redattore assai più lodato e letto a' suoi giorni, appartiene di già alla schiera dei quasi completamente dimenticati, nonostante il vivace colorito e l'azione interessante. con cui seppe ammaliare ne' suoi quadri di costume tedesco del secolo XIII e del XVII: "*Der Bastard*" e "*Der Jude*" (1827), a cui si aggiunse ancora dal principio del secolo XVIII "*Der Jesuit*". E tuttavia anche il lettore moderno si sente ancora allettato dalle migliori parti dei romanzi di Spindler. Il favore dei lettori si conservò a buon diritto durevolmente fedele ad *Heinrich Zschokke* per le sue novelle umoristiche e moraleggianti ("*Der tote Gast*", "*Das Goldmacherdorf*", 1817). L'aspirante al sacerdozio ed autore dramatico Zschokke (1771-1848), originario di Magdeburg, si era onestamente meritato il diritto di cittadinanza in Svizzera mediante l'accortezza, la bravura e la energia dispiegate nelle faccende politiche.

Come egli creò nelle sue " *Stunden der Andacht* " un pio libro, gradito ai protestanti ed ai cattolici per il culto domestico, si acquistò così pure credito coi suoi lavori storici. Colla descrizione della lotta dei contadini svizzeri contro le città nel secolo XVII, e delle lotte svizzere contro la nobiltà austriaca nel secolo XIV riuscirono al fecondissimo narratore nell' "*Addrich im Moos*" (1826) e nel " *Freihof von Aarau* " due delle migliori novelle storiche, che siano state scritte in Germania sotto la influenza di Walter Scott.

Come fra tutti i generi di poesia il romanzo e la novella sono quelli che invecchiano più presto, così il giudizio sul romanzo storico viene ancora condizionato dai mutamenti della storiografia. Nel periodo che corre dal 1830 al 1840, nonostante il favore della Giovane Germania per il romanzo, si addimostra ancora coll'antica forza lo interesse per la lirica. Il "*Deutsche Musenalmanach*", fondato nel 1830 dal professore di Gottinga Amadeus Wendt dopochè Chamisso e Gustav Schwab si accordarono nel 1833 per la sua direzione, diventò di bel nuovo, come una volta l'almanacco di Gottinga e quello di Schiller, un focolare della lirica tedesca. I veterani del romanticismo, come Eichendorff e Fouqué, si trovarono qui insieme coi rappresentanti di una nuova generazione, come Freiligrath.

Chamisso (vedi la tavola annessa) dopo il ritorno dal suo giro del mondo. colla cui piacevole ed istruttiva descrizione egli fornì un'opera classica alla letteratura tedesca dei viaggi, era diventato nel 1819 il custode dell'orto botanico

Una poesia di Adelbert von Chamisso.

Dall'originale, nella Sezione dei manoscritti della Biblioteca Reale di Berlino.

Vor dem Bilde von Karl Lessing: "Das trauernde Königspaar", nach Uhland's Gedicht: "Das Schloss am Meer".

— — Bei Gott!
Ein Jüngling, wie ein Mann.
Gotthold Ephraim Lessing.

Wer ist, der dieses Bild gemahlt? wie heißt er? —
Karl Lessing heißt er und die Leute sagen,
Er sei noch in der Jugend ersten Tagen,
Daß aber er ein Künstler ist, beweist er. —
Und sich zu Uhland, meinem hohen Meister,
Zu stehen darf der stolze Knabe wagen
Und hoffen ihn vielleicht zu überragen!
Ach, täglich wird die Jugend dreist und dreister!
Du, Lessing, solltest, mein' ich, Ehrfurcht haben
Vor uns, die wir ein halbes Hundert Jahre
Gegrollt, verseufzt, gestrebet und gerungen.
Und wie ich zürne, hast du mich bezwungen,
Den Nacken beug' ich, schüttle graue Haare
Und küsse dir die Hand, der Greis dem Knaben!

Adelbert v. Chamisso.

di Berlino. Nel 1831 raccolse per la prima volta i suoi *lieder*, che col loro contemperarsi della intimità tedesca e della grazia francese acquistarono un fascino così originale, e le sue fosche ballate ("*Salas y Gomez*"; "*Mateo Falkone, der Korse*"), per cui egli prescelse la forma metrica della terzina magistralmente trattata.

Nella sua felicità coniugale compose egli la serie di *lieder*, sul "*Frauenliebe und -Leben*", musicata in appresso da Robert Schumann, e per i suoi bambini che diventavano grandi il magnifico ciclo dei "*Lebenslieder und -Bilder*" che trova sempre il vero tono d'affetto e l'efficace espressione per la ingenuità infantile e per i giuochi delle ragazze, per l'impetuoso ardor giovanile e per la pacatezza verginale. Il rampollo dell'antica schiatta cacciato di patria torna a sognare malinconicamente nel fulgido "*Castello Boncourt*" de' suoi padri, dove la rivoluzione ha tirato l'aratro. Ma il mite cantore benedice l'aratore, in cui scorge il rappresentante della nuova età creata dalla grande rivoluzione. Come l'amabile umorista ("*Hans im Glück*", "*Der rechte Barbier*") sceglie anche per le sue ballate argomenti romantici ("*Das Kruzifix*") dall'Edda e traduce il "Povero Enrico" di Hartmann von Aue, così dipinge pure volontieri dopo la rivoluzione di iuglio la lotta delle barricate per la libertà. Di conserva col suo amico, il capitano Franz barone di Gaudy (1800-40), che riuscì assai meglio nelle sue leggere novelle che non nelle sue imitazioni lirico-epiche di Chamisso, tradusse in tedesco le canzoni di Béranger, il geniale cantore parigino ed avversario dei Borboni. In poesie quali "L'ultimo amore di Byron" e nel ciclo "Chios" anche Chamisso si mostra tocco dal filellenismo del tempo.

La lotta per la indipendenza della Grecia illustrata di uno speciale fulgore poetico dallo interesse e dalla morte di Byron destò fino dal suo primo scoppiare nel 1820 un'eco vivace nella lirica tedesca. L'entusiasmo profondamente radicato per l'antichità, che Hölderlin aveva già riversato pure sui degeneri posteri degli Elleni, e l'aspirazione soffocata dalla reazione al compimento di una costituzione nazionale e liberale del proprio stato contribuirono a creare il *filellenismo* tedesco. *Julius Mosen* (1803-67), il poeta epico che visse più tardi in Oldenburg ("*Das Lied vom Ritter Wahn*", 1831; "*Ahasver*", 1838), autore anche di drami, descrisse nei vivaci quadri del suo romanzo "Il congresso di Verona" (1844) l'eccitazione e le speranze politiche, suscitate verso il 1820 dalla insurrezione greca. Mosen stesso creò pure con fortuna dei *lieder* veramente nazionali col "Trombettiere de la Katzbach" e col *lied* di Andrea Hofer ("*Zu Mantua in Banden*"). Ma questi *lieder* furono a tutta prima soffocati nella lirica tedesca dai *lieder* filelleni e più fortemente ancora dai *lieder* per i polacchi dopo la sollevazione di Varsavia contro i Russi nel 1830. La *poesia politica*, ignota ancora al secolo XVIII, si svolse completamente solo dopo la assunzione al trono di Friedrich Wilhelm IV, ma trasse la sua origine dallo interesse poetico per le lotte dei greci e dei polacchi. Veramente già nel 1816 nelle "Poesie patriottiche" di Uhland il *lied* politico si era venuto associando ai *lieder* patriottici. Astioso e querulo si leva poi contro la vita politica della patria finchè nei *lieder* di Geibel l'elemento nazionale copre di nuovo colla sua voce le pretese liberali.

La maggior parte dei lirici più insigni, Platen ed Heine, Lenau, Anastasius Grün, Gustav Pfizer, Hebbel, Freiligrath, Ferdinand Gregorovius e Mosen ("*Die letzten Zehn vom vierten Regiment*") contribuirono da opposti campi letterarii

ai "*Polenlieder*", che ci appaiono pure indubbio documento della assoluta mancanza nei tedeschi del senso della realtà politica. Ciò che v'ha di più importante in questo genere fu composto da Platen nei suoi "*Polenlieder*" pubblicati solo dopo la sua morte in Strasburgo. Essi erano già stati preceduti dalle dantesche terzine contro lo Czar Nicolao "*Das Reich der Geister*" della sua raccolta di poesie. Sono da ricordarsi quali rappresentanti del filellenismo nella lirica tedesca il re *Ludwig I* di Baviera (1786 al 1868), gli svevi Wilhelm Waiblinger ("*Lieder der Griechen*", 1823). Gustav Pfizer ed Heinrich Stieglitz, ma sovra tutti l'insegnante ginnasiale di Dessau, Wilhelm Müller, morto nel 1827 di trentatre anni. Il cacciatore volontario aveva cominciato con versioni dai minnesingheri giusta l'esempio di Tieck. Susseguirono nel 1818 i suoi "*Müllerlieder*", che di conserva col "*Winterreise*" diventarono, mercè la musica di Franz Schubert, un tesoro per tutti gli amici del *lied* tedesco, mentre le fresche canzoni conviviali di Müller ("*Meine Mus' ist gegangen in dem Schenken sein Haus*") furono accolte nei "*Kommersbücher*" (libri di canzoni studentesche). Contuttociò Müller esercitò la sua maggior influenza sovra i suoi contemporanei colle sue ripetute raccolte di "*Lieder der Griechen*". Nei loro lunghi versi composti di trochei e di giambi seppe trovare la compiuta espressione caratteristica per i singoli fatti eroici come per il sentimento fondamentale, da cui si pensava idealizzandolo che fosse originata la lotta.

Fig. 76. — Dal rame di K. Barth (Disegno di R. Reinick) nell' «Almanacco tedesco delle Muse» del 1833.

All'incontro l'amico dei greci sul trono bavarese non riuscì a rendersi padrone delle forme linguistiche e metriche nelle sue poesie (1829). Mancava al re Ludwig il senso sicuro della lingua, mentre egli diede prova con una vera benedizione per la sua capitale e per tutta l'arte tedesca del suo senso estetico nel promuovere le arti figurative. E pertanto è cosa proprio ingiusta lo sbrigarsi ancora sempre di quelle poesie nate da un vero entusiasmo per ogni cosa bella, che ci presentano qualche sonetto e qualche epigramma ben riuscito e delle quali il loro regale autore pensava assai modestamente, col maligno scherno, con cui Heine si volle vendicare del rifiuto di una cattedra universitaria in Monaco. La poesia tedesca deve pur sempre grazie al re bavarese, che non stimò indecoroso al suo grado di recarsi spontaneamente a Weimar per festeggiare nel 1872 il natalizio di Goethe; che aveva per ministro il romantico poeta della tragedia "Belisario" (1827) Eduard von Schenk e che ottenne a Rückert un posto di professore in

Erlangen ed assicurò a Platen, sebbene un po' parcamente, i mezzi necessarii per una libera vita di artista in Italia.

Il kronprinz Ludwig, che acquistò per Monaco la collezione di antichi quadri tedeschi del Boisserée, può anche avere attinto i suoi primi entusiasmi per l'arte dai "*Herzensergiessungen*" di Wackenroder. Ma come nel conte Platen, così anche nel re da lui cantato, che fece decorare la sua gliptoteca cogli affreschi di Cornelius, e denominò "Walhalla" il suo tempio greco eretto presso Ratisbona per rafforzare lo spirito del ben comune, le tendenze romantiche si frammischiano col culto ispirato da Winckelmann e da Goethe dell'antichità classica. Già fino dal termine della guerra di indipendenza, ancora più dalla salita al trono di Ludwig I (1825), che ispirò a Platen la prima delle sue magnifiche odi, l'arte figurativa poteva dichiararsi anche in Germania per molte sue opere grata alla letteratura degli stimoli da essa ricevuti. Il bigotto indirizzo romantico, che trovò appunto in Berlino il suo terreno propizio, non fu combattuto solamente dai classicisti di Weimar, Meyer e Goethe, nel "*Kunst und Altertum*", ma fu anche deriso dal romantico Immermann nei "*Byzantinische Händel*" de' suoi "*Epigonen*". Ma appunto in Berlino esercitò pure la sua influenza il più insigne rappresentante della tendenza classica, l'architetto Karl Friedrich Schinkel ed accanto a lui lo scultore Friedrich Tieck e Christian Daniel Rauch, nel cui studio si educava fino dal 1826 il giovane Ernst Rietschel, l'autore del monumento a Schiller ed a Goethe in Weimar. Nello autunno del 1820 Cornelius e dopo il trasferimento di costui in Monaco nel 1826 Friedrich Wilhelm von Schadow assunse la direzione della "Scuola pittorica di Düsseldorf" nuovamente fondata. Immermann ritrasse vivacemente nei colloqui delle maschere de' suoi "*Düsseldorfer Anfänge*" il carattere artistico della scuola e la sua influenza sopra la sua attività. Nella Monaco di Ludwig I allo incontro il giovane pittore svizzero Gottfried Keller ebbe quelle impressioni di cui avrebbe dovuto dar più tardi notizia il suo "*Grüner Heinrich*", ma la poesia stessa si ritirava quivi per ora modestamente dietro la pittura e la architettura. Quivi primieramente fondò Peter von Cornelius la sua scuola. Attirato da lui Bonaventura Genelli (1798-1868) creò i suoi arditi cartoni, che trattano in grande stile temi antichi e romantici, Julius Schnorr von Carolsfeld svolse la serie figurativa de' suoi "*Nibelungen*" nel pianterreno della Residenza ed il viennese Moritz von Schwind ritrasse con incomparabile freschezza, sano umorismo e caldo sentimento di piacevoli forme e colori nani e gnomi, cavalieri ed eremiti, e fu così il luminoso pittore della fiaba tedesca.

Già un decennio, prima che Monaco diventasse la capitale dell'arte tedesca, il luogotenente conte *August von Platen-Hallermünde*, aveva cangiato il servizio militare per lui insopportabile nella capitale bavarese con un tardivo studio universitario in Würzburg e da Schelling in Erlangen.

Il più acceso per l'arte di tutti i poeti tedeschi nacque in Ansbach "nello stesso anno che moriva Uz" il 24 ottobre 1796 da "onorevolissimi genitori". In Siracusa, dove Platen morì il 5 dicembre 1835 fra lavori e progetti, la sua austera tomba, ombreggiata dalle palme e dai cipressi del sud, guarda sovra le rovine della grande storia ellenica ed il lucente Mediterraneo invariabilmente azzurro.

" Chi ha contemplato cogli occhi la bellezza è già sacro alla morte, nè varrà per alcun servigio sulla terra. Eterno dura per lui il dolore dell'amore, poichè solo un pazzo può sperare in sulla terra di soddisfare a un tale istinto „.

È la sorte propria del poeta colpito dalla saetta dell'infinito desiderio, che egli esprime in questo lamento di " Tristano „. Già durante i suoi anni di cadetto e di paggio cominciò Platen a cercare infaticabilmente di educarsi alla poesia. " Io non fui mai indolente a imparar l'arte „ potè dire a vanto di se stesso egli che a poco a poco si procacciò la conoscenza di tutte le lingue europee, nonchè dello arabo e del persiano. Ma la bizzarra vita, un po' pedantesca, del solitario fu negli anni di giovinezza cupa e tormentosa di se stessa fino al pensiero del suicidio e dolorosamente eccitata da insoddisfatti desiderii di amicizia e di amore e da impossibili sogni fantastici. Le autoconfessioni de' suoi " *Tagebücher* „ (diarii), che ci offrono la più importante testimonianza della vita interiore di un artista e di un uomo in lotta, schiudono una vista ugualmente notevole dal punto di vista psicologico che letterario su quell'attivo periodo di sviluppo fino alla partenza di Platen dalla Germania. Per gli anni italiani sono più concisi e si limitano all'essenziale.

Fig. 77. — August von Platen-Hallermünde. Dal rilievo di E. Woltreck (1834) posseduto dalla professoressa Bauer di Monaco.

Solo con una lentezza sorprendente venne Platen a capo, tra un frequente rinnovarsi di dubbi, della sua vocazione, dopo una enorme quantità di tentativi epici e dramatici, che non lo soddisfacevano. Solo in Erlangen terminò fra il 1821 ed il 1824 le quattro raccolte delle sue " *Gaselen* „, di cui la prima, che apparve quasi contemporaneamente delle " *Oestliche Rosen* „ di Rückert, fu pure salutata con queste nel " *Kunst und Altertum* „ per incarico di Goethe da Eckermann. Poteva a buon diritto Goethe compiacersi di una tale postuma influenza del suo " Divano occidentale „. Nelle " *Gaselen* „ di Platen egli trovò quella grande purezza di contenuto e quella ricchezza di pensieri, che richiedeva il continuo rinnovarsi della stessa rima in questo genere di poesia. E come Platen dominò qui completamente la forma orientale, così i suoi " *Sonette aus Venedig* „ (vedi la tavola annessa) poco notati al loro primo apparire nel 1825 gli conquistarono indisputabilmente il primo posto fra tutti i sonettieri tedeschi. Il luogotenente bavarese congedato solo per un certo tempo espiò con un più lungo arresto le settimane che nell'autunno del 1824 aveva lasciato passare sulle settimane, senza potersi distaccare da Venezia; ma questo soggiorno procurò alla poesia tedesca un dono preziosissimo. " Non si danno migliori sonetti in

Due sonetti di August von Platen-Hallermünde.[1]

Dagli originali.

I

Der Morgen lächelte zu meinem Glücke
Als aus der Fluth Palladio's Tempel stiegen:
Die Säulengänge sah ich vor mir liegen
Der Signoria mit der Seufzerbrücke.

Geflügelt steht, daß ohne Falsch und Tücke,
Venedigs Löwe, sonst gewohnt zu siegen,
Entgegen scheint er unserm Schiff zu fliegen,
Und die Sorge weicht im Flug zurücke.

Ich steig' an's Land, wo zwei Colonnen ragen
Wie Riesen an des Markusplatzes Schwellen:
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

Mit mir im Herzen trag' ich aus den Wellen
Des Schiffes Schwindel noch und Mißbehagen,
Und diese Mauern drohen mich zu zerschellen.

[1] Il primo di questi sonetti è una prima redazione del prologo (« *Mein Auge liess das hohe Meer zürucke* »), composto pochi giorni dopo l'arrivo (8 Settembre 1824), dei sedici « Sonetti aus Venedig » pubblicati nel 1825.

II

Dieß Labyrinth von Brücken und von Gassen
Die tausendfach sich in einander schlingen,
Wie wird es mir, es zu durchgehn, gelingen?
Wie werd ich je dieß große Räthsel fassen!
Erklimmend erst des Markusthurms Terrassen,
Erkenn' ich mich in diesen Wunderdingen:
Bis an sein Ziel vermag der Blick zu dringen.
Ein Bild entsteht, es theilen sich die Massen.
Ich grüße dort den Ozean, den blauen,
Hier die Euganeenthäler ringt in Bogen,
Bis weiterhin der Alpen Gipfel grauen.
Und sieh! da kam ein kühnes Volk gezogen,
Palläste sich und Tempel sich zu bauen
Auf Eichenpfählen mitten in die Wogen.

---

tedesco dei sonetti veneziani di Platen „ scriveva ancora nel 1909 l'americano Calvin Thomas, nella sua “*History of German Literature* „ [1]).

Come più tardi nelle *Odi*, nei “ *Festgesängen* „ più difficilmente intelligibili e negli “ Epigrammi „ felicemente coniati, influirono così pure sovra questa serie di sonetti lo entusiasmo e la solida cultura storica a far rivivere nel lettore ciò che il poeta aveva veduto. Tutto si illumina non già con una descrizione esteriore ma per virtù dell'intimo sentimento del poeta, innebriato di bellezza. Lievi e lisci come una gondola veneziana scivolano i suoi versi, in cui la rima puramente saggiata con un finissimo senso della parola si inserisce spontaneamente. Nei sonetti veneziani come nella maggior parte dei rimanenti sonetti di Platen non si trova traccia di quella forzatura e di quella artificiosità che così facilmente suole raffreddare il sonetto tedesco. Con una cura infaticata egli era già d'altronde riuscito fino dal 1824 ad adattare con perizia e con leggiadria le forme più difficili alla ricchezza de' suoi concetti, a nascondere il caldo ardore della sua anima nella forma eletta anche a rischio di essere superficialmente giudicato freddo e senza sentimento.

Solo dopo che Platen era partito nell'autunno del 1826 per un durevole soggiorno in Italia cominciò a preferire alla rima l'antica metrica classica. Nella sua lotta contro Immermann egli si riteneva un oppositore, anzi persino un superatore del romanticismo. Ma la propensione verso l'antichità classica, di cui si accese pure Friedrich Schlegel nella sua giovinezza, non fu per Platen come pure per Hölderlin una antitesi effettiva del romanticismo, quantunque il salutare influsso della antichità lo sospingesse a contradire alcune aberrazioni romantiche. Del pari che Platen coltivò col sonetto una forma metrica prediletta dal romanticismo, e trattò temi e sentimenti romantici nelle sue magnifiche ballate (“ La tomba nel Busento „ di Alarico, “ Il lamento dello imperatore Ottone III). così anche i suoi primi drami, la contaminazione delle fiabe di Biancaneve e di Cenerentola in “*Der gläserne Pantoffel* „ (La pantofola di vetro), l'ironia tieckiana nello “*Schatz des Rhampsinit* „ (Il tesoro di Rampsinito), una tragedia su Corradino e su Carlotta Corday, la riduzione teatrale di una canzone trovadorica nel “*Hochzeitsgast* „ (o “ Alearda „), del racconto di “ Aucassin e Nicolette „, nel “ *Treue um Treue* „ (Fedeltà per fedeltà), sono affatto romantici e per la forma e per il contenuto. Dal 1803 fino al 1834 Platen si occupò di abbozzi dramatici ed epici, per cui si servì di temi svariatissimi, storici e di libera invenzione. Dai suoi diarii e da' suoi schizzi balzarono fuori più di novanta abbozzi di drami e dieci grandi poemi erano stati cominciati, prima che fosse condotto a termine il rifacimento di varie storie delle “ Mille ed una notte „ nelle pentapodi trocaiche senza rima degli “*Abbassiden* „ (1833). Egli stesso non dava un particolar valore nè alle sue opere precoci nè alle fantasticherie della sua “ Odissea „ orientale, che ce lo mostra di nuovo famigliare colle idee romantiche in sulla fine della vita. Con studii storici, che culminano colle “ Storie del regno di Napoli „ splendidamente scritte, si voleva egli preparare in sull'alto esempio di Schiller alla poesia storica. Egli potè con essi compire solo il quadro dramatico, inteso a celebrare il superbo amor di patria dei Veneziani: “ La lega

[1]) London, William Heinemann, 1909, pag. 333.

di Cambrai „ (1833). La sua vita si spense troppo presto perchè egli potesse compiere il grande poema sugli Hohenstaufen e su Tristano nonchè altri abbozzi di tragedie („ Tristan „, „ Meleager „), sicchè accanto alle sue *Gaselen*, sonetti, odi, canti per feste, e le pittoresche ecloghe („ I pescatori di Napoli „, „ Quadri di Napoli „) ci restano solo a documenti principali della sua fatica e della sua potenza le due grandi commedie aristofanesche: „ *Die verhängnisvolle Gabel* „ (La forchetta fatale) e „ *Der romantische Oedipus* „ (L'Edipo romantico) (1826 e 1829).

Sono due commedie letterarie satiriche, di cui „ Il gatto cogli stivali „ di Tieck diede il primo esempio in lingua tedesca. Ma Platen non si accontenta come Tieck della prosa per la forma e di una ironia dissolvente per il contenuto. Come aveva già fatto prima di lui Rückert nelle sue commedie su Napoleone, che sminuiscono con un senso insopportabile di noia grandi fatti politici, e dopo lui tentarono di nuovo Goedeke, Prutz, Hamerling ed il conte Schack nelle loro commedie politiche, egli cerca appunto di raggiungere in liberi scherzi una rigidissima perfezione metrica, di cui l'attico Aristofane gli sembrava il vero modello. Platen frammischiò nelle sue allegre commedie, per quanto gli era concesso dalla censura, allusioni politiche, accuse contro la politica di Metternich ostile ai Greci e contro la reazione tedesca, ma egli considerava pure la lotta contro le false tendenze letterarie quale un còmpito etico-nazionale. Nelle grandi parabasi, negli intermezzi in cui il coro parla direttamente a nome del poeta, Platen volge lo sguardo allo sviluppo della letteratura tedesca, celebra l'aurea libertà come la nutrice della bellezza e della vita e pretende dal poeta completamente secondo le vedute di Schiller la più alta autoeducazione, per cui gli sia possibile compiere il suo alto dovere di educatore rispetto alla nazione: „ Sia maggiorenne chi parla per tutti! se non lo è, non parli! Perchè che cosa è mai un poeta, senza quella profonda armonia? „ Egli si volge nella „ Forchetta fatale „ sovratutto contro la „ *Schicksalstragödie* „ i cui autori avevano commesso il delitto capitale di „ dare dello snervante anzichè del bello „. Egli dileggia nello „ Edipo „ il giuoco superficiale dei romantici con tutte le forme, la loro mescolanza dello stile tragico di Shakespeare con quello di Calderon, e contrappone a un tale arbitrio le grandi e nette linee di un'opera sofoclea. Commise certamente un deplorevole errore coll'esporre al dileggio nel suo poeta Nimmermann lo Immermann, che si era macchiato di colpe romantiche nelle sue tragedie giovanili, quale il rappresentante di tutta la sciocca compagnia dei poetastri. Un lepido motto di Immermann sovra gli imitatori del „ Divano orientale-occidentale „ aveva talmente esasperato Platen, il poeta delle „ *Gaselen* „, da indurlo ad attaccare il poeta, che per la serietà morale della sua attività artistica avrebbe dovuto essergli il più gradito alleato fra tutti i suoi contemporanei. Si comprende bene che Goethe dal suo alto osservatorio trovò poco bello un tal affare e ritolse a Platen la sua affezione. Ma ingiustamente Goethe ricollegava Platen per questo fatto agli spiriti negatori.

Platen aveva creato qualcosa di positivo e di un durevole valore proprio nella guerra mossa alle false tendenze con le sue opere satiriche di magnifico stile. E sebbene di tutte le sue opere solo le ballate siano diventate popolari, ciò nondimeno le sue due commedie ed una serie delle sue *Gaselen* e dei sonetti, degli idillii e delle odi riescono sempre ad appassionare i lettori più serii. Un'ode come „ Acqua Paolina „ rispecchia con grandezza goethiana la possente impressione della eterna Roma sovra un poeta che si senta in possesso di un'altissima

coltura spirituale. L'uomo, che sentiva siffattamente palpitare nella sua anima l'arte e la storia, doveva nella consapevolezza della sua personalità e dello sviluppo del suo ingegno seriamente coltivato guardare dall'alto al basso i poeti del suo tempo e nel " bosco di pini presso i seni del mare „ rallegrarsi della grandezza passata e della eterna bellezza della Italia nonchè della " ricchezza della sua propria armonia „. Anche se dei singoli ammiratori troppo zelanti, come Johannes Minckwitz, si arenassero in una formale imitazione delle odi di Platen, il merito del suo esempio istruttivo ha esercitato il suo giovevole influsso non solo sovra la purezza della rima trascurata nel periodo weimariano ma pure opponendosi alla corruttrice influenza di Heine sovra il perfezionamento della forma e sulla serietà artistica di tutta la poesia tedesca posteriore. Quale il legittimo principe della giovane generazione più di una volta Emanuel Geibel ringraziò colui che aveva additate le vie della bellezza. " Noi non vogliamo dimenticare di essere stati discepoli di Platen. Il rigido dovere, la disciplina romana apportò a noi tutti buon frutto „.

Platen stesso fece grandissima stima durante il suo semestre di Würzburg fra i poeti suoi contemporanei di *Friedrich August von Heyden* (nato nel 1789) il dramaturgo della Prussia orientale (" Renata „, 1816) ed epico, che morì nel 1851 in Breslau col grado di consigliere di prefettura. Col suo rifiuto di accettare un posto di censore, poichè egli desiderava di lasciare ai suoi figli un nome onorevole, Heyden diede prova degli stessi sentimenti liberali che si manifestano nei lamenti di Platen sovra la censura e l'oppressione spirituale. Solo nell'ultima metà della sua vita si conquistò Heyden col poema "*Das Wort der Frau* „ (1843) e col racconto in versi "*Der Schuster von Ispahan* „ attinti dalle Mille ed una notte una modesta parte della gloria presagitagli con troppa fretta da Platen. Egli tolse dal ciclo degli Hohenstaufen, in cui si era cimentato già in tragedie, la leggiadra storia d'amore fra il figlio di Enrico il Leone ed Agnese la figlia del conte palatino, il cui destino nonostante il mal volere dello zio imperiale, Enrico VI, ha un lieto esito mercè la prudente tenacia della madre di Agnese. Dahn ("*Die Staatskunst der Frauen* „) e Greif ("*Die Pfalz im Rhein* „) trattarono ancora più tardi in questi drami il bel tema, ma tuttavia Heyden gli diede la forma poetica più felice nelle strofe nibelungiche del suo poema.

Parecchie delle odi italiane di Platen portano una dedica al pittore e poeta di Breslau, *August Kopisch* (1799-1853), che si rese certamente più noto colla sua scoperta della grotta azzurra di Capri (1826) che non coi suoi saggi in sulla maniera di Platen e coi suoi drami e fra essi una "Chrimhild „ in versi con allitterazione. Ma come narratore di "*Schwänken* „ e di fiabe popolari, come poeta di umoristici *lieder* bacchici ("*Satan und der schlesische Zecher* „, "*Als Noah aus dem Kasten war* „) e traduttore di poesie popolari italiane addimostrò Kopisch, che Platen vantava quale un uomo di " tenero indulgente animo „, di essere anche un poeta di mente serena ed esperta. La sua traduzione senza rima della " Divina Commedia „ (1842) fu stimata per lungo tempo fra le migliori e le più diffuse traduzioni di Dante, la prima delle quali fu compiuta nel 1821 dal berlinese Kannegiesser, un'altra da Karl Streckfuss nel 1826, poco prima che il re Johann von Sachsen (Philalethes) cominciasse nel 1828 la sua. Mentre Platen stringeva amicizia col fresco pittore slesiano si sentì dis-

gustato dal contegno che ricordava quello dello "Ardinghello" di Heinse del poeta selvaggiamente geniale *Wilhelm Waiblinger* di Heilbronn (1804-30), che rivestiva colla forma della novella da Roma e da Napoli le sue impressioni di viaggio italiane e poi anche greche. Per la imitazione delle odi e delle elegie in sulla maniera di Platen e del suo conterraneo Hölderlin, che egli scelse a protagonista di un romanzo "Phaeton" (1823), mancò a Waiblinger la purezza della visione storica di Platen ed il sentimento doloroso di Hölderlin. Ma la schietta vena ed il leggero senso del poeta trovarono nel ritmo carezzevole dei suoi "*Lieder des römischen Karnevals*" e dei monti della Sabina una espressione così felice in splendidi quadri che i *lieder* d'Italia di Waiblinger si distinguono pur sempre fra le innumerevoli descrizioni poetiche dei viaggiatori tedeschi in Italia.

Fig. 78. — Dal disegno a penna di J. Schnorr von Carolsfeld (Roma, 1818) nella I. R. Accademia di belle arti di Vienna.

Anche *Johann Michael Friedrich Rückert* (nato a Schweinfurt il 16 maggio 1788) aggiunse a questi omaggi della poesia tedesca al paese sospirato da Mignon, nei sei libri delle sue poesie liriche, un "*Bezirk*" pieno di ottave, di sestine, di strambotti, di ritornelli, di distici, mostrando anche qui come egli sapesse trasportare in tedesco con abile imitazione forme poetiche straniere.

Allorchè Rückert faceva nel 1811 in Jena gli esami per il professorato, il libro di Friedrich Schlegel sovra la saggezza degli Indiani gli aveva già destato la passione per l'Oriente, ma gli avvenimenti del tempo indirizzarono in sulle prime la sua musa a interessarsi delle cure, delle lotte e delle vittorie patrie. A Bettenburg in Franconia, dove Rückert godette l'amichevole ospitalità del prode barone di Truchsess, innamorato della poesia, pubblicò sotto lo pseudonimo di Freimund Reimar le sue "*Deutsche Gedichte*" (Poesie tedesche). Nello autunno del 1815 assunse quindi la direzione del "*Morgenblatt*" di Stuttgart, ma l'anno 1817 lo condusse a Roma. Nel viaggio di ritorno egli fece in Vienna la importante conoscenza del traduttore di Hafis, Hammer-Purgstall, che influì pure sovra il "Divano" di Goethe e questi lo guadagnò durevolmente agli studi orientali. Il re Ludwig lo nominò nel 1826, su raccomandazione di Hammer, a professore

in Erlangen, donde fu chiamato nel 1841 alla università di Berlino. Ma non si fermò qui per lungo tempo. Si ritirò poi nel suo idillico podere di Neuses presso Koburg, dove condusse fino alla sua morte, avvenuta il 31 gennaio 1866, una placida vita di lavoro traducendo e componendo, e rimando ogni giorno un paio di pensieri per il suo giornale poetico. Felix Dahn descrisse con calor di affetto nelle sue " Ricordanze „ come egli avesse trovato amichevole accoglienza e consigli in questa casa del poeta, e come la diritta e gigantesca figura di Rückert, dalla cui testa possente scendevano sulle larghe spalle lunghe ciocche bigie chiare, amasse passeggiare pensando in Neuses fra le rose del giardino.

Rückert possedette una perizia veramente straordinaria nell'uso del verso e della rima. Come traduttore, egli seppe rivestire di rime nuovo-alto-tedesche dei " *lieder* „ chinesi (1833) ed un poema indiano e persiano (" Firdusi „ in strofe nibelungiche), i più antichi canti popolari degli Arabi (" Hamàsa „, 1846) nonchè le allegre metamorfosi di un " eulenspiegel „ arabo (" *Makamen des Hariri* „, 1826), racconti bramanici (1843), profeti ebraici e " *Lieder* „ e " *Sprüche* „ dei minnesingheri. L'arte romantica del tradurre riuscì solo colla attività di Rückert a soddisfare completamente il desiderio di Goethe d'una letteratura mondiale in lingua tedesca. In " *Agnes' Totenfeier* „ (L'esequie di Agnese, 1812) e nei " *Kindertotenlieder* „ (1834) trovò Rückert di quando in quando una commovente espressione per il martirio del dolore, come seppe celebrare la sua felicità nuziale nella " *Liebesfrühling* „ (Primavera d'amore, 1823). I " *Vierzeilen* „ uniti colla " *Weisheit des Brahmanen* „ (La saggezza del bramino, 1836) stabilirono la fama del poeta gnomico e colla loro popolarità procurarono il suo grande successo al "*Laienbrevier* „ del novellista della Lusazia *Leopold Schefer*, apparso fino dal 1834.

Rückert medesimo si reputò fortunato perchè la poesia lo soccorresse sempre " nello acquietare i bisogni del cuore „, ch'egli potesse conservare il ricordo d'ogni cosa in canzoni nel cammino della vita, sebbene " non gli avvenisse cosa diversa che agli altri „. Ma con tutta la serietà ed il sapere, colla sincerità e colla profondità di sentimento, che adornano in Rückert l'uomo, questa vena di rime che gli sprizzava quasi spontaneamente, non fu punto per il poeta una vana fortuna. Basta solo mettere a confronto i 166 "*Kindertotenlieder* „ di Rückert coi dieci commoventi *lieder* di Eichendorff " Per la morte di mio figlio „ per riconoscere come anche il sentimento più vero e più profondo dovesse sminuirsi, per non dire diventar volgare, per la incapacità che aveva Rückert di esser breve e conciso. Una tale grafomania poetica non fa miglior effetto di una volgare verbosità prosaica. Rückert diede prova di una certa qual maniera di auto-critica inconsaputa allorchè trovò necessaria egli stesso fino dal 1841 una " scelta dell'autore „ delle sue poesie stampate. Ma la critica necessaria fu in lui soffocata dalla facilità del fare che lo traeva ad una farraginosa produzione. Rückert non si sentì fatto per l'ode di Platen. L'abilissimo artefice del verso mancava affatto del senso del ritmo. Una gran parte de' suoi versi duri tradisce la mancanza di un sentimento musicale. Essi mancano quasi del tutto della bellezza del suono, sebbene il suo autore ci appaia spesso un fine artista del linguaggio. Non solo le " *Zahmen Xenien* „ ed il " *Poetische Tagebuch* „ ci mostrano che Rückert non solo nel periodo della rivoluzione, quando scrisse i suoi " *Geharnischte Sonette* „ (sonetti corazzati), ma per tutta la vita seguì con fedele cura le sorti del suo popolo. Ma il poeta festeggiatissimo si trovò un po' confuso, con tutta la sua saggezza, dinanzi

agli avvenimenti del tempo. Egli non seppe al pari di Immermann ed Hebbel prendere posizione per la vita. Egli vive una vita di sogno nel suo placido mondo pacifico. Chi lo cerca colà si innamorerà sinceramente del mite poeta pieno di una profonda pietà cristiana, di amore patrio ed umano. Ma il giardino poetico in cui egli vive e scrive, si trova molto in disparte dalla strada ardua e piena di cimenti che hanno battuto e che batteranno i grandi poeti. Si comprende facilmente, tenendo conto del suo temperamento, come dovessero fallire i tentativi dramatici di Rückert (" Kaiser Heinrich IV ", " Herodes ", " Kolumbus ").

Malgrado tutti gli sforzi i poeti romantici da Schlegel ed Arnim fino ad Immermann e Grabbe non riuscirono a conquistare le scene. Già subito dopo la morte di Schiller si era Goethe lamentato che i poeti dramatici avessero troppo poco riguardo alle esigenze essenziali del teatro. Egli stesso fece buon viso alle tendenze romantiche colla introduzione di Calderon sulle scene di Weimar, mentre d'altra parte sulla base dell'esperienza fatta col suo "Götz von Berlichingen" metteva in guardia dall'abbandonarsi senza riserva a Shakespeare, come Tieck predicava ai suoi giovani. Ma egli stesso fu allontanato nel 1817 dalla direzione del teatro di corte di Weimar, non avendo voluto tollerare i giuochi di un cane ammaestrato nei luoghi consacrati dai drami di Schiller: un esempio che ci ammonisce come il teatro si stimasse un mezzo di educazione nazionale come pur troppo lo si giudica ancora. Si fabbricò in Berlino da Schinkel un nuovo edificio per gli spettacoli e Goethe ne scrisse il prologo per la inaugurazione. ma i progetti di Schinkel per una relativa trasformazione della scena secondo il modello, raccomandato da Tieck, delle vecchie scene inglesi modificate a tenor dei tempi, e pure il suo impiego così promettente nelle cosidette *Shakespearebühne* di Karl von Perfall nel teatro di corte di Monaco (1887) non oltrepassarono fino adesso l'importanza di un tentativo isolato. È notevole per lo spirito dello ambiente dominante nell'età della reazione che il regale *Nationaltheater* di Berlino. che era stato subordinato nel 1809 al Ministero della istruzione come una istituzione interessante la cultura generale, sia stato ribattezzato dopo la morte di Iffland in un semplice teatro reale. Tieck inaugurava nel 1826 i suoi "*Dramaturgischen Blätter*" colla apprensione che il teatro tedesco fosse prossimo alla sua completa ruina.

Non mancava la buona volontà al successore di Iffland nella direzione del teatro di Berlino: al conte Moritz von Brühl, amico di Goethe. Ma fu pure una triste combinazione che nel tempo in cui dapertutto dilagava lo sconcio della *Schicksalstragödie* il prosaicissimo poligrafo Raupach instaurasse il suo dominio sulla scena di Berlino.

Da lungo tempo lo slesiano *Ernst Benjamin Salomon Raupach* (1784-1852) è rappresentato sulla scena solo ancora per mezzo di un unico drama emozionante "*Der Müller und sein Kind*" (Il mugnaio e suo figlio), che viene regolarmente recitato in Vienna nel giorno dei morti. Del rimanente lo si ricorda solo per i dileggi di Platen e di Immermann. È il parrucchiere Isidor Hirsewenzel del " Münchhausen " di Immermann che commette delle sconvenienze nello stanzone del corpo di guardia e il fabbricante di parrucche Raupel de la " Forchetta fatale ". Dopo il suo ritorno dalla Russia, dove era stato maggiordomo e professore, aveva Raupach cominciato la sua enorme produzione di tragedie e com-

medie di ogni genere per il teatro reale di Berlino, donde si diffusero per la Germania. Il suo progetto di portare in collaborazione con altri sulla scena la storia tedesca da Enrico I alla pace di Westfalia in circa ottanta drami, un ben pensato riscontro al progetto satirico di Hauff d'una storia della Germania in cento romanzi storici, non giunse fortunatamente ad esecuzione. Ma Raupach aveva già incastonato fino dal 1836 la storia degli Hohenstaufen di Raumer ne' suoi ventiquattro drami sugli Hohenstaufen.

Raupach non era soltanto un rigido conservatore ma cercava per di più di sostenere la burocrazia prussiana nelle sue polemiche coll'arcivescovo di Colonia mediante la sua rappresentazione della gigantesca lotta medievale fra l'impero ed il papato: una meschina idea, colla quale firmò egli stesso la sentenza di morte poetica del suo ciclo degli Hohenstaufen. Raupach non era sfornito di molta dottrina, di un serio intelletto ed anche di tecnica dramatica, ma tutto ciò che forma il poeta mancò all'arido pedante ed alle sue opere compassate. Tuttavia gli toccò proprio in sorte di portare non solo per la prima volta sulla scena nel 1828 colla sua tragedia "Il tesoro dei Nibelunghi" la poderosa saga, ma di fornire così anche il primo eccitamento ad Hebbel per i suoi "Nibelunghi". Ma già si preparava pel drama il sussidio della musica. E col perfezionamento di essa riusciva più tardi possibile a Richard Wagner di guadagnare per sempre alla scena tedesca il tesoro dei Nibelunghi.

Già nel 1805 *Ludwig van Beethoven*, nato in Bonn e fattosi cittadino di Vienna (1770-1827), aveva di nuovo fondato col suo magnifico "Fidelio" l'opera tedesca condannata ad una morte precoce dopo Mozart. L'infinita potenza di espressione, che Beethoven conquistò più tardi alla musica colle sue nove sinfonie, era già stata messa nel "Fidelio" al servizio della azione dramatica. Tuttavia solo a poco a poco "l'opera spaventosamente pesante, la vuota e stolta ampollosità dello eccentrico Beethoven" dopo il triste esito viennese del "Fidelio" guadagnava terreno, sebbene Brentano si opponesse energicamente in Berlino al preconcetto generale. Lo scolaro prediletto di Goethe, l'attore *Pius Alexander Wolff* era stato attirato per mezzo del conte Brühl a Berlino, dove nel 1821 la sua riduzione dramatica di una novella di Cervantes, il ritrovamento di "*Preciosa*" rapita dagli zingari, fu rappresentata con grandissimo successo. Se il drama romantico caduto nove anni prima in Lipsia si mantenne fino ad oggi sulle scene tedesche, non lo si deve all'abile trattazione del tema commovente ma assai più alla musica della quale lo ha accompagnato *Karl Maria von Weber* (nato nel 1786 in Eutin, morto il 1826 in Londra). Il 18 giugno 1821 la leggenda del *Freischütz* rimaneggiata dal novelliere di Dresda Friedrich Kind ottenne in Berlino coll'opera di Weber gli applausi della prima rappresentazione. Solo col "*Freischütz*" di Weber, che si comprende subito e che fu accolto entusiasticamente dapertutto, l'*opera romantica* diventò un genere legittimo del drama tedesco, sebbene Weber stesso non raggiungesse più la efficacia del "*Freischütz*" coll'"Euryanthe" (1823) e coll'"Oberon" (1827) in causa dei cattivi libretti.

I più insigni rappresentanti del drama musicale romantico fondato da Weber sono *Heinrich August Marschner* di Zittau (il "Vampyr", 1828, che si riconnette alle fosche figure di Byron e di Hoffmann; l'"Ivanhoe" di Scott sotto il titolo "*Templer und Jüdin*", 1829; la leggenda del gnomo che desidera un

amore umano, " Hans Heiling ") ed il maestro di cappella di Kassel *Ludwig Spohr* (" Faust ", 1813; " Jessonda ", 1823) e nel campo della poesia ilare l'amabile berlinese caduto in miseria, *Albert Lortzing* (" *Undine* ", " *Zar und Zimmermann* ", " *Waffenschmied* ") e *Karl Otto Nicolai* di Könisberg, morto giovane subito dopo il compimento delle sue " Allegre comari di Windsor " (1849). Non solo Lortzing si fece da se stesso i suoi libretti d'opera, ma anche la storia della origine della " Euryanthe " di Weber ci testimonia gli sforzi poetici del suo creatore. Mentre noi possediamo solo autobiografie di Spohr e Marschner, Weber si occupò direttamente di letteratura, come dopo lui il romantico *Robert Schumann* (1810-56) e Wagner. Più importante dell'abbozzo di romanzo " Vita di un musico " di Weber è la sua dramaturgia dresdese, a cui egli preluse richiamandosi a Goethe ed a Schiller. Per mezzo di essa egli volle nel 1817, dopo la sua nomina a direttore di orchestra della *Hofoper* tedesca recentemente fondata in Dresda, diffondere la intelligenza della necessità di una speciale forma artistica tedesca per l'opera. Mentre i francesi e gli italiani mirano per lo più al piacere sensuale di singoli momenti, il tedesco, di intelletto più profondo, pretende un'" opera artistica conchiusa in se stessa, dove tutte le parti si fondono nella bella armonia di un sol tutto ". Per quanto presto sia stata compresa da Weber l'idea di creare mediante la musica un vero e caratteristico drama tedesco, essa non fu realizzata che dopo parecchi lustri da Wagner. Schumann fondò nel 1833 la " Nuova rivista per la musica ", per cui scrisse gli articoli " *Die Davidsbündler* " ispirati da Amadeus Hoffmann. Per dieci anni egli dispiegò per il foglio da lui diretto, che diventò più tardi l'organo dei seguaci di Liszt e di Wagner, una grande attività, fornendo un importante esempio a tutta la critica musicale tedesca.

Anche il poeta ed attore di Breslavia, *Karl von Holtei* (1798-1880), chiamò la musica in soccorso allorchè egli, dirigendo nel 1824 il civico teatro reale fondato in Berlino, potè resistere alla concorrenza del monopolio del teatro regio col travestire i drami più serii da operetta o melodrama.

Holtei, che fra l'altro ridusse anche in drami " Don Juan " e " Roberto il diavolo ", volle pure far rappresentare sul reale teatro civico il " Faust " di Goethe, travestendolo in un " melodrama popolare del dottor Faust " di propria fattura. La sua dramatizzazione della " Lenore " di Bürger, in cui il notissimo lied " *Schier dreissig Jahre bist du alt* " fu ben accolto, fu colà rappresentata nel 1828. Del rimanente Holtei come lirico provvide alla sua fama non già colle sue poesie in altotedesco, bensì con quelle in dialetto slesiano (1830) (per le quali Hebel gli offrì il modello), almeno nelle campagne della sua patria più angusta, dalla cui istoria e dal cui costume egli creò quadri pieni di vita nei romanzi " *Die Eselsfresser* " e " *Christian Lammfell* ". Dei " Quaranta anni " della sua febbrile vita nomade e scenica di poeta ci diede notizia Holtei stesso con franchezza e col suo solito buon umore in una autobiografia (1840-46), mentre i suoi romanzi " I vagabondi " (1851) e " L'ultimo commediante " (1863), interessantissimo per la storia del teatro nel trapasso dal secolo XVIII al XIX, arricchirono il vecchio romanzo di avventura di vivaci quadri tolti dalla vita dei saltimbanchi girovaghi nel secolo XIX e delle compagnie ambulanti. Nel commovente drama sentimentale " *Lorbeerbaum und Bettelstab* " (1840) trattò Holtei il tema, così spesso rimaneggiato fin dalle scene di Goethe " sulla vita e sulla divinizzazione dell'artista ", del disconoscimento del genio.

Una lettera di Karl Immermann a Goethe.

Dall'originale, nel Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar.

Münster
am 14ten Mai 1822.

gehorsamst
Immermann.

Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850) svolse nella sua famosissima tragedia " *Correggio* „ (1816), per lungo tempo ammirata come un modello, la storia delle sofferenze di un artista e del suo riconoscimento che sussegue troppo tardi. Assai più che Jens Baggesen ai giorni di Wieland e di Schiller appartiene Oehlenschläger altrettanto alla sua patria danese che alla letteratura tedesca, non solo come il suo più giovane conterraneo romantico, il favoleggiatore Hans Christian Andersen, per via di traduzioni, ma perchè si valse delle due lingue. Mentre Baggesen combattè appassionatamente il romanticismo tedesco, Oehlenschläger si accostò nelle sue ripetute gite in Germania, di cui si narra nelle " Ricordanze della sua vita „ (1850), completamente alle sue vedute. E ne diventò il propugnatore nel Nord.

I lavori giovanili di Henrik Ibsen, quali " La festa di Solhang „ e " La spedizione nordica „ sono ancora un'eco postuma del romanticismo di Oehlenschläger. Dalla riduzione dramatica di una fiaba delle " Mille ed una notte „, " Aladino o la lampada meravigliosa „ (1808), trapassò Oehlenschläger fino dal 1810 con " Hakon Jarl „ alla antica storia nordica, dal cui dominio, non senza un contatto con Fouqué, trasse una lunga serie di quadri dramatici (" Amleth „, 1846). Tuttavia Oehlenschläger dovette il suo maggiore e più durevole successo in Germania alla sua riduzione dramatica degli ultimi giorni del pittore Correggio abbreviati da una invidiosa vanità e confortati dalla stima che per lui ebbe Michelangelo. Ma anche il " Correggio „ come quasi tutte le altre tragedie di Oehlenschläger ha un'impronta assai più conforme alla ballata che non al drama. Il suo autore si fidò troppo come tutti gli altri dramaturghi romantici " sul vacillante terreno della fantasia „.

Il poema dramatico di Immermann "*Das Trauerspiel in Tyrol*„ (1828, rimaneggiato nell'"*Andreas Hofer* „, 1834) ed il " *Napoleon, oder die hundert Tage*„ (1831) di Grabbe ci appaiono due importanti tentativi di costruire il drama sovra il terreno della storia recentissima e di conferirgli in pari tempo i pregi del drama storico di Schiller e di Shakespeare e dell'interesse realistico. Come i due poeti così fondamentalmente diversi, il magdeburghese *Karl Lebrecht Immermann* (nato il 24 aprile 1796, morto il 25 agosto 1840: vedi la tavola annessa) e l'auditore di Detmold *Christian Dietrich Grabbe* (1801-36) si incontrarono qui nel glorioso ardimento di dramatizzare la storia dei loro giorni, così tentò Grabbe per mezzo de' suoi ragguagli sul " Teatro di Düsseldorf „ (1835) di favorire la grande impresa dramaturgica di Immermann. Questi medesimo aveva attirato Grabbe già caduto in miseria a Düsseldorf, dove accanto a lui svolgeva da qualche tempo la sua attività letteraria lo scolaro di Tieck, il religiosissimo *Friedrich von Uechtritz* (1800-75) di Görlitz, l'autore della tragedia " Alessandro e Dario „ rappresentata in Dresda (1827), cui fece seguire più tardi i romanzi di storia religiosa (" Albrecht Holm „, 1851; " Eleazar „, 1867), farraginosi ma densi di pensiero. Il berlinese *Michael Beer* (1800-33), famoso per il suo acuto e sano criterio, l'autore della impressionante tragedia " *Der Paria* „ (1823) e dello " *Struensee* „ nonchè di interessanti novelle, fu trattenuto per un breve tempo dalla amicizia di Immermann nella città dei pittori sul Reno, dove accanto agli artisti di professione (Schadow, Karl Lessing, Hübner, Schröter) Karl Schnaase rappresentò la storia dell'arte e Felix Mendelssohn esercitò la sua influenza sovra

la formazione della " *Musikfeste* „ renana. Nella schiera dei grandi istituti renani di cultura Immermann volle aggiungere ora su questo suolo anche il teatro. Colla sua direzione così importante per la storia del teatro tedesco della " Musterbühne „ di Düsseldorf (1834-1837), questa città diventò il centro importante di una società letteraria, della cui operosità spirituale ci offre una pallida imagine il romanzo "*Immermann und sein Kreis* „ (1861) dello scrittore renano Müller von Königswinter.

Fig. 79. — Dal disegno a matita di K. F. Lessing (1837), riprodotto in W. v. Seidlitz, « Historisches Porträtwerk ».

Le impressioni che Immermann aveva ricevuto da studente in Lauchstädt dalla compagnia comica di Weimar ed i consigli dramaturgici di Tieck lo sospinsero, allorchè si cimentava nel lavoro delle Danaidi, a dare uno impulso per il miglioramento di tutto il teatro tedesco colla riforma di un singolo teatro. Immermann, come prima di lui Goethe e dopo di lui Wagner, contrappose alla virtuosità comica, quale si svolgeva in Berlino con Ludwig Devrient l'amico di Hoffmann e ancora più colle *tournées* dello slesiano Karl Seydelmann, l'idea della rappresentazione organicamente stilizzata dell'opera d'arte nella sua totalità. Egli cercò da ardito e geniale direttore di scena di togliere dalle morte rotaie della consuetudine il repertorio dei drami privi di pensiero colla accettazione di drami che avessero importanza letteraria. Ed appunto in codesta attività pratica egli, che fino allora aveva venerato unilateralmente Shakespeare, riuscì a comprendere la grandezza della vera caratteristica tedesca di Schiller. In Grabbe, che malgrado la sua intempestiva polemica contro l'imitazione di Shakespeare era caduto nella " mania shakesperiana „, non poteva Immermann certamente trovare non altrimenti che nell'incerto Felix Mendelssohn, avverso al teatro, un appoggio per la sua opera pratica di dramaturgo.

Grabbe nel suo ciclo degli Hohenstaufen manifestò parecchie qualità poetiche, che mancarono al pedantesco Raupach: un fuoco affascinante, vigor di fantasia, una

ardita aspirazione verso il nuovo, sicchè si possono lodare ancor oggi il suo " Imperatore Federico Barbarossa „ e lo " Imperatore Arrigo VI „, quali i più potenti drami del vastissimo ciclo degli Hohenstaufen. E difatti il tentativo finalmente realizzato nel 1907 di presentare l'" Imperatore Arrigo VI „ coi ricchi mezzi scenici dello *Hoftheater* di Berlino dimostrò l'adattabilità teatrale dell'opera poderosa. Mentre Grabbe si lasciò traviare da una vuota retorica nella sua contraposizione di " Don Juan e Faust „ (1829) dell'allegro e dissoluto libertino e dell'alleato del diavolo risvegliatosi dalle sofisticherie nella passione d'amore, in scene popolari parigine ed in scene di battaglia del suo " Napoleone „ creò con molta vivezza dei quadri caratteristici della realtà, come dipoi non seppe fare nessun altro. Il suo " Hannibal „ (1835) contiene, sebbene qui la completa decadenza della forma lasci già scorgere il dissesto mentale del poeta, sorprendenti istantanee ed anche il suo ultimo drama intieramente sconnesso " La battaglia d'Arminio „ ci costringe, nonostante parecchie notevoli mancanze di gusto, a rappresentarci mediante il suo impressionismo Arminio ed i suoi Cheruschi quali veri contadini della Westfalia.

In alcune particolarità degli interessanti drami di Grabbe rivive qualcosa dell'arte e della barbarie del giovane Klinger, lo spregio della età dello "*Sturm und Drang*„ per tutte le forme, ma con rafforzate le peggiori qualità del genio. Già presto il poeta vano ed insufficientemente colto rovinò la sua salute ed il suo vigoroso ingegno collo alcoolismo. Simile ad un'ombra lugubremente spettrale, il colpevole sfortunato appare in Düsseldorf come per mettere in piena luce col suo contrasto la salda personalità e la serietà della vita e dell'arte di Immermann.

Immermann non riuscì mai a toccare il sublime nella poesia. La freddezza dell'impiegato prussiano e del magdeburghese si congiunge ma non si fonde in lui armonicamente colla fantasia del romantico e del satirico, per quanto egli tentasse a suo onore di superare questo suo intimo dissidio. Gli manca l'incanto del sogno poetico, che spira dai *lieder* e dalle novelle di Eichendorff, la magìa dell'arte narrativa di Hoffmann. Anche dopo che egli aveva oltrepassato i falliti tentativi giovanili delle imitazioni del Werther e delle commedie e tragedie ispirate da Shakespeare non gli venne fatto di conquistarsi un primo posto fra gli epigoni di Schiller, accanto a Kleist ed a Grillparzer.

Anche ripetuti tentativi posteriori di riguadagnare alle scene l'"*Andreas Hofer*„ e la trilogia "*Alexis*„ (1832), in cui il figlio di Pietro il Grande soccombe nella lotta contro le riforme di suo padre, fallirono. Immermann stesso combattè pertinacemente ma senza vittoria per ottenere un decisivo trionfo sulle scene, dapprima con questi due drami storici e coll'unico drama condotto a termine del suo progettato ciclo degli Hohenstaufen " L'Imperatore Federico II „, quindi da ultimo colla riduzione dramatica della novella del Boccaccio: " Tancredi e Gismonda „, già rifusa da Bürger in una ballata (" Lenardo e Blandine „), nella tragedia rappresentata sulle scene di Weimar: " *Die Opfer des Schweigens* „.

Ma quanto più coll'allontanamento progressivo della imbarazzante massa delle apparizioni letterarie della prima metà del secolo XIX si cominciano a riconoscere le grandi linee storiche della evoluzione letteraria, tanto più spiccata si delinea la figura di Immermann. Il figlio dell'età degli epigoni, alla quale

egli diede il nome col suo romanzo, appare eziandio nella sua opera complessiva il rappresentante più insigne di un ricco periodo artistico. Una salda gagliardia è il tratto fondamentale della sua natura. E se all'ombra della quercia dalle salde radici spuntano anche fiori come la timida violetta di bosco del giovanile e casto sogno d'amore di Oswald e Lisbeth fra le liane delle satiriche finzioni del " Münchhausen " e la " prodigiosa rosa " ardentemente rossa del rifacimento del poema di Gottfried von Strassburg "*Tristan und Isolde* ", l'ultimo *lied* incompiuto di Immermann, la tenerezza e la delicatezza di quell'aspro ed austero uomo ci impressionano per ciò tanto più fortemente.

Secondo lo spirito di Goethe, ma nella sua propria maniera, racconta Immermann nei " Memorabili " della sua vita giovanile nei giorni della oppressione napoleonica. Lo studente di Halle potè solo entrare in campagna dopo la morte di suo padre. Essendo uditore in Münster conobbe la moglie del generale Von Lützow, la contessa Elisa von Ahlefeldt. Il prode condottiere dei volontarii circondati dallo splendore della poesia non comprendeva affatto i bisogni sentimentali della sua romantica moglie. L'affinità elettiva fra essa ed il giovane poeta sciolse il matrimonio di Lützow. Tuttavia la contessa volle dividere la vita con Immermann solo come amica non come moglie dell'uomo borghese e appunto egli dovette giusta tutta la sua natura soffrire gravemente per una tale continua offesa al costume. Nella tragedia dileggiata da Platen " Cardenio und Celinde " (1826), l'antico tema della tragedia di Gryphius, nonchè di " Halle und Jerusalem " di Arnim, espresse Immermann il suo rancore per il rifiuto opposto dall'amica ad assumere il suo nome. Ma solo un anno prima della sua morte precoce egli sciolse il libero e tuttavia opprimente vincolo d'amore per godere ancora di una breve felicità nuziale, che riverberò il suo fulgido riflesso sulla coppia innamorata del " *Münchhausen* ".

Tutte le opere più mature di Immermann furono composte in Düsseldorf, dove egli fu trasferito nel 1827 colla carica di consigliere di tribunale e sotto la influenza dell'ambiente artistico di quella città. In pari tempo, come si rileva dai colloquii dei tre bevitori nella sua novella " *Der rheinische Karneval und die Somnambule* ", si sentì di collaborare al còmpito di collegare spiritualmente le parti del paese recentemente acquistate al carattere delle antiche provincie prussiane. All'occidente più rigido si doveva, come ammonisce uno dei *Festspielen* di Immermann, aprire nuovo dono e nuova dottrina, all'oriente risvegliare il sentimento dello stato perdutosi da secoli mediante " l'astro dell'onore di Federico ". Ma il mito dramatico di Immermann " Merlin " (1832) non doveva servire per l'angusto còmpito di una fusione delle opposte tendenze politiche, ma alla rappresentazione del tentativo di conciliare le antitesi più profonde della natura umana.

Geibel diede al " poderoso Merlin " il vanto di essere " il secondo Faust ". La pienezza di vita e di saggezza del profondissimo poema goethiano non viene pur di lontano raggiunta dal mistero di Immermann intorno al mago figlio del diavolo della antica saga celtica, che un drama attribuito a Shakespeare aveva già scelto a protagonista. Ma in quadri elevati e con forza dramatica un poeta ricco di pensiero e pratico della lingua espone nelle rime ingegnosamente connesse del " Merlin " la sua concezione del mondo. Alla dottrina della rinunzia del figlio di Dio il costrut-

tore del mondo (Demiurgos) Satana vuole contrapporre per mezzo del figlio della Vergine da lui prodotto la dottrina del dominio dei sensi. Nello splendore cavalleresco della corte d'Artù giocondantesi d'amore e nel san Gral vigilato da Titurell, Parzival e Lohengrin incarnò Immermann i contrasti tra *Frau Welt* ed il divino, così come nel " Parsifal „ di Richard Wagner il castello del Gral ed il giardino incantato di Klingsor si combattono vicendevolmente e come Ibsen nel suo drama storico " Imperatore e Galileo „ contrappone il primo regno della gioia pagana della bellezza al secondo della mortificazione cristiana della carne ed il suo Julian spera di poterli conciliare in un terzo regno venturo. Anzi, noi possiamo ricondurre il poema di Immermann alla dottrina di Schiller, che contrappone vicendevolmente il piacere dei sensi e la pace dell'anima, vita ed ideale e vuole ricongiungere i due impulsi ostili (*Stoff- und Formtrieb*) in una unità più alta. Lo stesso tenta pure il " Merlino „ di Immermann. Egli guida Artù e la sua cavalleria mondana a guadagnarsi il Gral. Ma il Gral scompare nell'Oriente lontano, la regale Massenia si strugge per suo istinto e Merlino stesso, il prodigioso mago dal profondo pensiero, cede nello incantesimo di una sensualità materiale a Niniana, sebbene persino Klingsor che crede solo nella natura e sotto la cui maschera trasparente si raffigura Goethe gli avesse reso omaggio come al salvatore dell'avvenire. Merlino morendo riconosce, che il dissidio eternamente connaturato colla umanità da Dio dello spirito e della materia, non si potrà mai conciliare, così come non verrà mai fatto nè a Cristo nè a Satana di dare la prevalenza all'uno o all'altro degli istinti.

Se il " Merlin „ si contrappose in un certo senso al " Faust „ di Goethe. volle invece Immermann cogli " *Epigonen* „, finiti solo nel 1836 dopo un lavoro di tredici anni in sul modello del " Wilhelm Meister „, rappresentare le condizioni della coltura fra la fine della guerra di indipendenza e la rivoluzione di luglio. Nel suo secondo gran romanzo, la storia grottesca di " *Münchhausen* „ (1839), si volge colla sua satira tanto contro il vecchiume superstite col suo egoismo e col suo morboso romanticismo, i cui rappresentanti sono i signori del castello di Schnick-Schnack-Schnurr, quanto deride nella persona di Münchhausen e per mezzo di lui il movimento che gli sembrava fallace e che culminava letterariamente nella Giovane Germania. Allo incontro egli riconosce nel sentimento naturale del popolo, nella westfaliana rozzezza dura e forte di Schulzen vom Oberhof nemico dei giuristi ma devoto al re, i sani fondamenti e il possente avvenire della vita nazionale tedesca, per cui egli ci offre a ricca garanzia di speranza il vincolo d'amore del conte Oswald della Germania meridionale e della vergine fanciulla Lisbeth, la povera trovatella.

La satira letteraria che fa capolino qua e là negli " *Epigonen* „ prorompe vivacemente dal " *Münchhausen* „ ed in Münchhausen stesso l'autore si era proposto di fare la caricatura del principe Hermann von Pückler-Muskau. Fino dal 1830 costui aveva raccolto con una superficiale liberalità un applauso incondizionato per una geniale affettazione di disgusto e colle leziosaggini delle sue " *Briefe eines Verstorbenen* „ (Lettere di un morto), a cui fece seguire sotto lo pseudonimo di " Semilasso „ una serie di altri ragguagli di viaggio. Ma il romanzo di Immermann nel suo complesso non si accontenta affatto, come già le commedie fiabesche di Tieck, della satira letteraria, ma riprende il problema sociale degli " *Epigonen* „ in altra maniera. Al pari di Goethe nei " *Wilhelm Meisters Wanderjahren* „ così anche Immermann ebbe di mira negli " *Epigonen* „ il contrasto dell'agricoltura e della indu-

stria, che a lui però come più tardi a Freytag in “ *Soll und Haben* „ appare a un tempo quale un contrasto della nobiltà e della borghesia. Come nel romanzo “ *Morituri* „ del poeta polacco Krasczewski l'antica stirpe nobiliare soccombe senza aiuto al nuovo tempo e sconta le colpe dei padri, così anche negli “ *Epigonen* „ vengono a cozzare tra loro l'agonizzante feudalesimo e l'industria che si fa avanti senza riguardi. “ Da tutta la lotta, dalla esplosione delle mine sotterranee, che spinsero a conflitto i piaceri aristocratici e l'egoismo plebeo, dal conflitto del noto e dello ignoto, dalla confusione delle leggi e dei diritti scaturisce un terzo partito nuovo. Colla rapidità di una bufera il presente si affretta ad un arido meccanismo „. Münchhausen, gran facitore di progetti, la pretende inoltre a rappresentante del nuovo tempo. Il suo disegno di una fabbrica di tegoli seccati all'aria avrebbe potuto valere per i sopraviventi di satira sull'affarismo dell'anno 1870.

Di tutti i lavori di Immermann le parti del “ Münchhausen „ che si svolgono in Oberhof esercitarono la maggior influenza. Come qui rivive la descrizione della casa rusticana della Westfalia di Justus Möser, così dall' “ Oberhof „ prese le sue mosse la recente *Dorfnovelle* (novella campagnuola). Ma non si sarebbe dovuto separare queste scene paesane dalla vera *Münchhausiade* (fanfaronata), perchè appunto colla sistematizzazione dei contrasti nella cornice di un romanzo conservò Immermann la sua indipendenza nella lotta scoppiata apertamente dalla rivoluzione di luglio fra l'antico ed il nuovo, accennando così a ciò che resta saldo ed all'avvenire oltre le correnti del giorno.

Allorchè apparve il “ Münchhausen „ si poteva già ritenere per sicuro che questo avvenire non sarebbe stato dominato dalla Giovane Germania (“ *Das Junge Deutschland* „). Colla insigne dappocaggine della reazione austro-prussiana aggravantesi sulla Germania, colla dieta di Francoforte e colla posteriore passione partigiana che non si stancò di offuscare la quieta sentenza della storia, la Giovane Germania sollevò un rumore che non ha alcun rapporto colla sua reale importanza. Infatti ciò che alcuni membri della supposta associazione fecero di buono e di durevole, non ha alcun rapporto o solo assai leggero colla Giovane Germania, considerata alla stregua di una propria e vera scuola. Non si può assolutamente parlare riguardo ai membri della Giovane Germania come forse per i primi e per i secondi romantici o per la scuola poetica sveva di una stretta amicizia personale nè di comuni principii fondamentali dei singoli membri. L'oppressione poliziesca che li colpiva in comune potè solo per breve tempo e non completamente far tacere i contrasti ostili fra Heine e Börne, Laube e Gutzkow. Essi furono solo concordi nell'assoluta subordinazione della letteratura tedesca alla francese, ma la colpa principale di questo fatto ricade sul governo reazionario.

Il pensiero della libertà, come dice Richard Wagner nel “ Ragguaglio della sua vita „, era oramai vivo e anelava alla sua realizzazione. “ Non potendo ciò farsi nello spirito nazionale in corrispondenza delle necessità nazionali, gli si offerse quale un mezzo perfetto di riuscita la nuovissima forma internazionale. Dall'anima nobilmente entusiasta della gioventù tedesca sviluppata naturalmente e spontaneamente nel giusto senso della natura tedesca, avrebbe potuto la Germania procacciarsi una sua propria coltura veramente nazionale „. I decreti di

Karlsbad e la commissione centrale di inchiesta operarono un effetto contrario. Esse costrinsero tutti i giovani amanti del progresso a cercare i loro modelli di nuovo in Francia e la Giovane Germania mostrò che la reazione era rapidamente riuscita a cacciare in poco tempo lo spirito nazionale dai capi della recente letteratura.

Il critico monachese d'arte Friedrich Pecht, un diligente ed acuto osservatore contemporaneo, pensa nelle " Ricordanze della sua vita „ che la fazione letteraria della " Giovane Germania „ avrebbe avuto maggior ragione di chiamarsi la "Giovane Francia „. E Gutzkow stesso, allorchè nel novembre del 1833 voleva guadagnare ai suoi disegni lo influentissimo editore della "*Allgemeine Zeitung* „ il Cotta vecchio amico di Schiller, parlava in modo caratteristico " dei piccoli, teneri, verdi germogli di una *jeune Allemagne* „. Il nome fu usato in pubblico qual grido di battaglia per la prima volta nel 1834 da *Ludolf Wienbarg*, un privato docente di Kiel. " A te giovane Germania dedico io questi discorsi, non all'antica „, dice in sul principio la dedica delle sue " *Aesthetischen Feldzüge* „ (Campagne estetiche). Quale condizione perchè si potesse appartenere alla "Giovane Germania „ si richiedeva da ogni membro che " egli non riconoscesse l'antica nobiltà tedesca, che desiderasse sepolta nelle tombe delle piramidi egiziane l'antica e morta erudizione tedesca, e dichiarasse guerra a tutto l'antico filisteismo tedesco e che fosse intenzionato di perseguitarlo implacabilmente fin sotto il lembo delle notissime berrette da notte „. Il libro non è meno superficiale di queste condizioni di ingresso, ma con esso si era data la parola d'ordine.

Il berlinese *Karl Ferdinand Gutzkow* (1811-78) dopo aver per un certo periodo di tempo prestato i suoi servigi allo slesiano Wolfgang Menzel nella redazione del "*Literaturblatt* „ di Cotta in Stuttgart, volle fondare e pubblicare egli stesso una grande rivista, per cui si era assicurata la collaborazione di *Heinrich Laube* (nato a Sprottau in Slesia 1806, morto a Vienna nel 1884). Alla rivista, accanto alla quale Gutzkow aveva la intenzione di dar vita ancora ad un proprio " Almanacco delle muse „, si era tuttaprima pensato di dar nome " *Das junge Deutschland* „; ma in sul finire dell'autunno 1835 Gutzkow ed il suo editore di Mannheim Karl Löwenthal annunziarono col titolo di " *Deutsche Revue* „ la nuova rivista mensile, che avrebbe dovuto essere a un tempo giornale e libro. Il carattere delle antiche *Horen* ed *Athenäen* doveva contemperarsi con quello della stimata "*Revue des Deux Mondes* „ parigina.

Ma ancora prima che potesse venir pubblicato il primo fascicolo della nuova rivista si prendeva già dalla dieta di Francoforte, che non assicurò mai una sufficiente protezione alla proprietà degli scrittori e degli editori contro le contraffazioni, un provvedimento politico per la repressione di un movimento letterario, che ottenne una importanza storica solo in grazia della sua persecuzione. Menzel, che nella sua " Storia dei Tedeschi „ (1824) aveva fornito una popolarissima opera patriottica animata dallo spirito delle *Burschenschaften*, odiava ogni francesismo, quasi colla stessa forza con cui aborriva Goethe. Gutzkow risentì perciò molto meno degli altri scrittori più giovani l'influsso francese. Menzel fu certamente spronato da una onorevole indignazione verso le tendenze che sorgevano nella novissima letteratura e che avrebbero dovuto trovare forza e diffusione mediante le nuove riviste progettate. Ma un rancore personale verso il compagno col quale

aveva rotto l'amicizia contribuì perchè egli nel suo *Literaturblatt* del settembre 1835 prendesse occasione dallo insipido romanzo di Gutzkow "*Wally, die Zweiflerin*" per attaccare accanitamente la "letteratura immorale" della cosidetta Giovane Germania. Nel tempo che in Mainz la commissione di inchiesta penale vigilava ancora sospettosamente sovra ogni libero moto, l'accusa di Menzel che la irreligiosità e la sensualità di questi scrittori minacciavano di rovinare la società così come avevano preceduto la rivoluzione nell'antica Francia, potè allarmare la polizia di Metternich.

Già il 10 dicembre 1835 si fece dalla dieta al "*Präsidialmacht*" austriaco la proposta di un decreto che impedisse con tutti i mezzi la stampa e lo smercio "degli scritti della scuola letteraria conosciuta sotto il nome di Giovane Germania, alla quale nominatamente appartengono *Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt* ed *Heinrich Laube*". Così si diede il singolarissimo caso nella storia letteraria che il decreto di un'autorità politica fabbricasse una scuola letteraria che non esisteva e proibisse non solo i lavori apparsi ma anche i futuri di determinati scrittori (Vedi la tavola annessa: "Rappresentanti principali della Giovane Germania"). L'atto con cui nel 1890 il presidente della polizia berlinese proibiva la rappresentazione del drama di Sudermann "La fine di Sodoma" colla motivazione: "Tutto il suo indirizzo non ci accomoda" appare una continuazione dell'antica saggezza della polizia della dieta nel nuovo impero tedesco.

Sembra infatti che la dieta, così di rado preoccupata dell'avvenire, sia stata guidata in questo caso da confusissime idee. Laube aveva cominciato nel 1833 un romanzo "*Das junge Europa*" appunto nel tempo in cui Mazzini, il campione della unità e della libertà italiana, voleva fondare una società politica segreta sotto questo nome. E forse ad imitazione de "la giovine Italia" di Mazzini sorse nella Svizzera una lega politica radicale di lavoranti, la "*Junges Deutschland*". La identità del nome attirò sui cinque scrittori, che non sapevano forse nulla di queste società politiche, la proscrizione da parte dei deputati raccolti in Francoforte. L'atto violento fu altrettanto ingiusto ed odioso che insensato. Esso procurò ai quattro scrittori viventi in Germania dei momentanei fastidii, — Gutzkow fu incarcerato in Mannheim a cagione della ostilità verso la religione e della immoralità della sua "Wally", che al pari di Sigune del "Titurel" medio-alto-tedesco si mostra una volta senza veli al suo diletto, — ma del rimanente la persecuzione servì per tutti e cinque solo di eccellente *réclame*. E la libreria di Hoffmann e Campe in Amburgo aveva già troppa esperienza nello smercio di libri proibiti, che si era scelto con accorgimento e non senza una certa bravura a suo speciale còmpito, perchè malgrado ogni decreto della dieta gli scritti della Giovane Germania non scomparissero dal mercato librario tedesco.

Tanto Heine che viveva in Parigi quanto i giovani scrittori rappresentati in Germania da Gutzkow e Laube professavano un liberalismo radicale. Al pensiero liberale, fervente dopo il 1815 nell'anima nobilmente entusiasmata della gioventù tedesca, era stata impedita ogni adeguata manifestazione popolare. In conseguenza della repressione esso minacciava da trenta anni, in cui si era diffuso in Germania, da Parigi che dettava di nuovo completamente la legge dalla rivoluzione di luglio, e dalla Polonia insorgente a ribellione, l'evoluzione politica e letteraria

tedesca, ponendole ambidue in dipendenza dei rivoluzionari stranieri. L'interesse per la rivoluzione di Polonia, i cui pericoli per il confine tedesco della Slesia furono subito avvisati da Gustav Freytag, un più giovane conterraneo di Laube, cominciò a fare di quest'ultimo uno scrittore politico. Col suo libro "*Polen*" (Fürth, 1833) scritto ancora durante la insurrezione polacca e solo per caso uscito tardivamente, tentò Laube di partecipare a suo modo per mezzo di una parziale e superficiale storia della Polonia alla lotta dei Polacchi. Anche la seconda parte della sua "*Junge Europa*" vuole mantener desto l'interesse per i Polacchi nei "*Krieger*" (1837) colla descrizione delle battaglie polacche-russe. Gutzkow pubblicò nel 1835 la commovente tragedia "La morte di Danton" di *Georg Büchner* di Darmstadt, che bandito dalla muta demagogica, morì di ventiquattro anni in Zurigo, dove insegnò privatamente (1837). Il drama di Büchner è una magnificazione della rivoluzione francese. E come si celebrava la rivoluzione così già un decennio e mezzo dopo la guerra di indipendenza si mise in onore nella letteratura tedesca il culto di Napoleone in sullo esempio di Lord Byron, l'araldo di tutti gli insoddisfatti, e di Platen, sotto la guida di Heine, cui seguirono Gaudy, Zedlitz, Grabbe ed altri.

Dal 1831 la dottrina socialistica del sansimonismo, della quale Laube si occupa nella prefazione della sua storia della Polonia, cominciò ad esercitare la sua influenza da Parigi sovra i giovani scrittori tedeschi. Ma anche in Germania un ripetitore dello istituto di Tubinga, l'hegeliano David Friedrich Strauss, destava la sorpresa nel 1835 col suo spregiudicato tentativo critico di illustrare nella "Vita di Gesù" i miracoli colla natura della formazione del mito. La scuola teologica di Tubinga proseguiva la critica biblica iniziata da Reimarus, Lessing e Strauss. A paragone di questa seria lotta scientifica le scaramuccie di Gutzkow contro il cristianesimo nella sua "Storia di un Dio" (Maha-Guru) ed in "Wally" come pure il suo attacco contro Schleiermacher hanno poca importanza. Ripubblicando Gutzkow le lettere familiari di Schleiermacher sovra la "Lucinde" di Schlegel, e raccogliendo Laube gli scritti di Heinse, del sensuale poeta di Ardinghello, la Giovane Germania colla sua parola d'ordine "emancipazione della carne" non giuocava proprio nessuna carta nuova. La sua aspirazione ad una più stretta unione della letteratura e della vita ripetè solo il desiderio della "*Geniezeit*" e della prima scuola romantica. Ma in quanto che si spinge a tal punto da pretendere sistematicamente dalla poesia l'incremento di certe idee. del liberalismo politico, della libertà religiosa e morale, non si può ciò ritenere un progresso ma una negazione dell'arte e della sua indipendenza ottenuta a gran fatica nei giorni di Goethe e di Schiller. Se Gutzkow ancora nel 1832 collo assenso di Laube non vuole ravvisare nella propaganda politica il còmpito della poesia, nelle sue "Lettere di un pazzo ad una pazza", le assegna pur sempre il còmpito sociale di preparare "la nazione ad una generale rinascita sotto il segno della libertà e ciò mediante un'opera redentrice di tutta la Germania".

Il vero poeta fra questi scrittori di tendenze preconcette, il loro solo grande lirico, Heine, si servì al contrario delle idee politiche come di un efficace mezzo di richiamo per la sua poesia, ma non mise questa al loro servizio. E dall'altra parte non si può dar incondizionatamente lode per quanto riguarda l'accorgimento artistico a Börne, sacrificatosi alla politica con appassionata serietà. È un

segno caratteristico della storditezza del decreto della dieta, che appunto il nome dell'unico scrittore veramente pericoloso dal punto di vista politico, di *Ludwig Börne* (Löb Baruch, 1786-1837: vedi la tavola annessa a pag. 460), manchi nell'atto di proscrizione.

Nella sua città natale di Francoforte sul Meno si era Börne acquistato come editore di una rivista per la vita cittadina, per la scienza e per l'arte, la "*Waage*" (La bilancia), un credito temuto anzitutto per le sue critiche teatrali. Ma il suo senso morale, che lo spinse a combattere anche la "*Schicksalstragödie*", apparve qui assai più profondo che non il suo senso estetico. Da lui e da Heine come dal loro avversario Menzel deriva la maggior parte delle accuse sostanzialmente false ma sempre ripetute fino ai nostri giorni contro Goethe. Börne, ancor prima che si trasferisse per sempre dopo la rivoluzione di luglio in Parigi, scrisse una intiera serie di spiritosissimi articoli, di acute satire ("*Monographie der deutschen Postschnecke*", "*Der Narr im weissen Schwan*") alla maniera di Jean Paul. Ma il suo capolavoro sono le "*Briefe aus Paris*" (Lettere da Parigi).

Börne racconta in queste lettere, che hanno per fondamento una corrispondenza da lui effettivamente scambiata colla sua amica Jeannette, di tutto ciò che egli vede e sperimenta nella capitale sotto il regno borghese di Luigi Filippo e si adira di tutti gli avvenimenti politici e letterarii di Germania. Nel tono liberissimo di una chiacchierata ma con maestria stilistica si scaglia impetuosamente contro la miseria della vita tedesca, predica con infinita passione, ma colla più onorevole convinzione e con una eloquenza che potè fare impressione anche sulle persone più indifferenti alla politica, la necessità di una rivoluzione generale.

Come Börne nella famosa dimostrazione della festa di Hambach, durante la quale il 27 maggio 1832 il partito radicale dei liberali palatíni e della Germania meridionale richiese la repubblica tedesca, apparve uno dei capi, così fu il capo della colonia dei profughi politici, che si ritrovò in Parigi sotto la monarchia di luglio ed esercitò un notevole influsso sovra la letteratura tedesca. Heine viveva in Parigi, Gutzkow e Laube vennero come molti altri scrittori in quella città ed il primo si mise dalla parte di Börne, l'altro si collegò con Heine e la inviperita ostilità di Börne e di Heine, che fece una così triste impressione col suo libello contro il morto Börne, si trapiantò ulteriormente anche in Germania.

Wienbarg non poteva illudersi, pure colla gloria del martire a lui così immeritevolmente regalata dalla Confederazione Germanica, sovra la sua completa nullità. *Theodor Mundt* di Potsdam (1808-61), più tardi professore universitario e bibliotecario in Berlino, non ha solo composto un gran numero di lavori di storia letteraria e come il suo amico e compagno di idee, il magdeburghese *Gustav Kühne* (1806-88), racconti e schizzi, ma fece pure un rumore straordinario, per un singolare caso, colla sua "*Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen*" (Ostern, 1835).

Il libro di Mundt colla sua raccomandazione della "emancipazione del senso", che egli stesso dichiarava il carattere tipico della nuova "*Bewegungsliteratur*", non ha per sè stesso uno special valore. Esso appartiene ai tentativi appassionatamente

rinnovati dopo i " *Reisebilder* „ di Heine di discorrere il più spiritosamente e argutamente possibile su impressioni di viaggio e, se la forza inventiva non difetta, di raffazzonare in forma di novelle avventure occorse nella città o in corriera, come fece Laube nelle sue " Novelle di viaggio „ (1834) con un vantaggioso successo momentaneo. Immermann stesso nel suo " Giornale di viaggio „ subì il contagio di questa moda introdotta da Heine e dal suo imitatore Fürst Pückler. Ma l'originale della " Madonna „ di Mundt fu *Charlotte Stieglitz*, la moglie dell'insegnante ginnasiale Heinrich Stieglitz, che dopo i suoi " *Lieder zu Besten der Griechen* „ si riteneva un poeta. Charlotte credette al genio pur troppo non esistente di suo marito, ma aveva stretto in pari tempo una amicizia spirituale con Mundt, che minacciava di trasmutarsi in amore nè solo dalla sua parte. In questa relazione toccò a Charlotte la parte di Werther. Ella sperava di render capace di grandi opere il suo marito scoraggiato dallo sconforto con un dolore che lo scuotesse e voleva anche sfuggire al penosissimo dissidio del proprio cuore. Il 29 dicembre 1834 la bella donna ventottenne si ficcò un pugnale nel cuore. Avendo perciò Mundt subito consacrato un monumento letterario all'amica, l'interesse vivamente eccitato si volse pure alla sua " Madonna „ scritta d'altronde prima della morte di Charlotte e i cui tratti mostravano somiglianza colla suicida straordinariamente esaltata e intollerantemente condannata.

Dopo la morte di Jerusalem-Werther e l'uccisione di Kotzebue per opera di Sand non era accaduto a giudizio di Gutzkow nulla di più commovente in Germania. Ma nè Gutzkow si credeva di avere il genio di Goethe che egli stimava necessario per la utilizzazione letteraria di questo *pendant* del " Werther „, nè lo possedeva altri fra i poeti della " moderna letteratura „. E tuttavia codesti scrittori che promettevano molto e mantenevano poco si volsero tutti più o meno ostilmente contro Goethe. Epperò Laube nei suoi " *Charakteristiken* „ (1835) invocò pure a scusa di Goethe il diritto della individualità contro la tracotanza della " giovane scuola ineducata „. Gutzkow stesso difese ne' suoi "*Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur* (1836) Goethe dall'accusa di Menzel che egli avesse voluto a bella posta danneggiare la letteratura tedesca, ma anch'egli non negava che le avesse nociuto e che le avesse fatto molto danno. Al contrario egli " si sente offeso dalla nobile fisionomia della poesia di Goethe. poichè ciò che io odio più fortemente è l'aristocrazia „. Di fronte a queste dichiarazioni i vilipendii su Goethe di Menzel, Börne ed Heine non si possono considerare una manifestazione isolata ma si deve ammettere la risoluta antitesi alla natura ed all'opera di Goethe di tutta quella corrente letteraria indicata col nome di Giovane Germania. E appunto solo per il confronto della mancanza di carattere nazionale della Giovane Germania lo storico sente pienamente il grande e fondamentale carattere tedesco del periodo letterario classico. Ma anche il solito parallelo col periodo dello " *Sturm und Drang* „ mette spiccatamente in rilievo il contrasto della sua aspirazione verso un costume ed un'arte tedesca rispetto alla servile devozione ai modelli ed alle idee straniere della Giovane Germania come pure della Giovanissima negli ultimi anni del secolo XIX.

Di fronte al sentimento antigoethiano della Giovane Germania fu cosa doppiamente notevole che appunto verso il 1830 apparissero due libri che porgevano una quantità di eccitamenti alla nuova età, esprimevano parecchi dei sentimenti di essa più lucidamente che non fossero riusciti i suoi capi e che

tuttavia predicavano in pari tempo col tono più convinto la grandezza di Goethe. Rahel, Bettina, la Stieglitz furono dette da Gutzkow nel 1839 in uno sguardo retrospettivo sovra tutto il movimento letterario tre donne insigni che avvinsero gli animi l'una col pensiero, l'altra colla poesia e la terza coll'azione. " *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* „ pubblicò suo marito, Varnhagen von Ense, nel 1834, subito dopo la sua morte. Immermann lo giudicava " un sanissimo e sostanziale alimento, sul quale disgraziatamente era caduto per isbaglio troppo pepe „. Un anno dopo *Bettina von Arnim* (1785-1859), la vedova di Achim e la sorella di Klemens Brentano, compariva per la prima volta come scrittrice. Alla " *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* „, il più bel libro del romanticismo tedesco, fece seguire la " *Günderode* „ dedicata agli studenti di Berlino e "*Dies Buch gehört dem König* „ (Questo libro appartiene al re (1849)).

Colle parole " Questo libro è per i buoni non per i malvagi „ preludeva nel 1834 alla sua " Verità e Finzione „, un'appendice all'immortale capolavoro goethiano, tratta dalla sua corrispondenza col maestro. Dopo tutte le stolide ostilità verso il suo gentile ricordo goethiano avrebbe potuto gridare: questo libro è per i lettori dotati di sentimento poetico e non per i filistei. Sebbene Bettina stessa dopo la sua descrizione dei tesori d'arte visti a Colonia faccia dire alla madre di Goethe: " La descrizione che tu me ne hai fatto mi cagionò un grande piacere; ma è proprio vero che tu li abbia veduti? In tal caso non bisogna fidarsi troppo di te. Quante cose impossibili mi hai di già raccontato seduta dinanzi a me sul tuo sgabello! Se tu ti metti a inventare, non c'è più freno che ti arresti „, l'erudizione pedantesca l'ha incolpata di falsificazione. Bettina non volle darci una edizione filologicamente fedele della sua vera corrispondenza, ma volle innalzare a Goethe per suo onore e per la gioia e la venerazione di tutti il suo insigne monumento raffigurandovi in bella mostra il poeta quale lo vedeva la sua devota fantasia fuori da tutte le angustie della vita borghese. Come Goethe stesso diceva della sua natura che si potesse da essa solo ricevere e nulla aggiungere alla sua ricchezza, così a proposito della " Corrispondenza con una bambina „ Jacob Grimm affermava che non esisteva altro libro di tal potenza di lingua e di pensiero " e tutti i pensieri e tutte le parole germogliano da un animo femminile, che si formò e si regola di per se stesso nella più assoluta libertà „. Ella medesima si disse incoercibile nella ebbrezza dello spirito.

Bettina ha le proprie radici nel romanticismo. Wilhelm Grimm dedicò a lei, l'eternamente giovine, i " *Märchen* „, Beethoven le confidava i suoi pensieri più profondi sull'arte. Ma con tutta la sua strabocchevole fantasia costei che fu giovane per tutta la vita patrocina nel suo " *Königsbuch* „ vedute liberali nel campo politico e religioso. Essa non si rivolge al passato bensì al futuro, e pone le sue riflessioni sociali-politiche in bocca della vecchia signora Goethe, la cui grossolanità francofortese ci mette tutta intiera sotto gli occhi con un magnifico umorismo, ma le fa anche dire: " Libertà solo apporta lo spirito, lo spirito solo apporta libertà „. Espone al re la miseria dei tessitori del Vogtland e ciò che essa ha osservato in un'attiva opera di aiuto nelle abitazioni sotterranee e nelle soffitte alla popolazione più povera. Il re dovrebbe rendere responsabili delle tristi condizioni e del male del suo paese non coloro che vengono perseguiti come demagoghi ma la tutela dello stato che reprime il senso comune e ancora più la ecclesiastica che si atteggia ad interprete dello stato. La " Sibilla della scuola romantica „ non esprime così solo i pensieri politici della Giovane Germania colla sua maniera personalissima sempre piena di poesia, ma mostra anche una precisa intelligenza della misera condizione delle classi

inferiori, di cui si fa cenno negli " Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister ", ma che si impose solo più tardi quale gravissima questione, ed ha pure posto nelle lettere indirizzate a Federico Guglielmo IV con magnifica libertà di ardire tutta la sua forza poetica al servizio delle idee per lei sacre e della salvezza dei perseguitati nonchè di Gottfried Kinkel, il campione della libertà condannato a morte.

Per quanto Gutzkow e Laube si provassero laboriosamente dal 1830 al 1840 in romanzi, novelle e drami, nonchè in lavori di storia letteraria (*Laube:* "*Moderne Charakteristiken* ", 1835; " *Geschichte der deutschen Literatur* ", 1839; *Gutzkow:* " *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur* ", " *Ueber Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* ", " *Zur Philosophie der Geschichte* " (1836)), non venne loro fatto di creare nei giorni della Giovane Germania una sola opera che rispecchi le aspirazioni e le correnti spirituali del tempo in una caratteristica forma d'arte con un valore così generale come nel secolo XVIII non era solo avvenuto agli autori del "Werther " e dei " Räuber ".

È un fenomeno caratteristico per gli scrittori ricollegantisi alla Giovane Germania che abbiano posto in modo speciale tutta la loro cura nel cercare di avere a loro disposizione le maggiori riviste. Già si accennò alla " *Waage* " di Börne. Wienbarg diresse diversi giornali di Amburgo e di Altona. Mundt si occupò di già in Lipsia dei " *Blätter für literarische Unterhaltung* " sorti fino dal 1818, poi pubblicò l'uno dopo l'altro quattro periodici. Il novelliere di Königsberg *Karl August Lewald* fondò nel 1835 in Stuttgart, dove diresse più tardi il teatro, la famosa rivista " Europa ", nella cui redazione fu sostituito nel 1846 da Kühne. Hermann Marggraff, che figura al pari di Lewald nel seguito della Giovine Germania, esercitò fino dal 1836 quale editore di una serie di riviste, da ultimo dei "*Blätter für literarische Unterhaltung* ", maggior influenza che colle sue tragedie ("*Kaiser Heinrich IV* ") e col suo romanzo umoristico "*Fritz Beutel* ". Ma anche i capi stessi mettono appunto qui le loro forze. Heine pensò un tempo di accettare la redazione della "*Allgemeine Zeitung* " di Cotta, il più influente di tutti i fogli quotidiani, a cui egli come gli altri collaborava assiduamente. Laube fu per due volte a capo in Lipsia della " *Zeitung für die elegante Welt* ". Gutzkow dispiegò nella fondazione e nella direzione del "*Telegraph für Deutschland* ", che non abbandonò neppure nel suo trasferimento da Francoforte sul Meno ad Amburgo (1838), la più attiva operosità. Nel 1847 successe a Tieck nel posto di consigliere dramaturgico dell'*Hoftheater* di Dresda e seppe acquistare una vasta cerchia di lettori alla sua nuova rivista settimanale, alle " *Unterhaltungen am häuslichen Herd* " (1852-62).

Nel frattempo Gutzkow aveva aggiunto alle sue numerose opere giovanili presto dimenticate lavori più maturi. Colla tragedia "*Richard Savage* ", la storia del geniale poeta di nascita illegittima, che perisce nella miseria dopo esser stato rinnegato dalla sua nobile madre, ottenne nel 1839 il suo primo successo teatrale. La proscrizione di tutte le loro opere bandita quattro anni prima contro i capi della Giovane Germania non impedì all'*Hoftheater* di dare il benvenuto al dramaturgo che colla sua trattazione tendenziosa della vita sociale esercitò il fascino del naturalismo sovra i suoi contemporanei. Questi quadri di conflitti sociali e psicologici apprezzati allora per il loro realismo ci sembrano oggi già da un pezzo opere tendenziose, artificiose e poco naturali.

Il drama "*Werner, oder Herz und Welt*" (1842), il cui eroe abbandona la sua povera fidanzata ed il suo ideale di scrittore per conseguire impiego ed onori come genero di un alto funzionario, è tipico per tutto l'indirizzo di una gran parte dell'opera dramatica di Gutzkow. Ma essa offriva agli attori nuove parti gradite, che furono sopratutto assunte da Karl Seydelmann ed in Dresda da Emil Devrient. I successi scenici di Gutzkow e Laube attrassero quindi non pochi scrittori ad imitarli. E sebbene la maggior parte di questi drami borghesi e storici siano caduti nell'oblio e la casuale presentazione di Goethe qual di un ragazzo saccente nell'affettato "*Königsleutnant*" meritasse da un pezzo la dimenticanza, Gutzkow deve tuttavia la sua riputazione di dramaturgo alla creazione di tre drami veramente pregevoli e vitali. Non ci sono molti poeti tedeschi dei quali si possa ricordare una simile ventura. E se p. e. *Albert Emil Brachvogel* di Breslau, da noverarsi fra i discepoli di Gutzkow, si continua ad affermare sulla scena colla sua tragedia "*Narziss*" (1857) il geniale musico degenerato ed il tradito marito della Pompadour, al pari di Gutzkow col suo "*Uriel Acosta*", la vuota parte di parata del cinico Narziss non si può tuttavia paragonare neppure di lontano per valore artistico colla tragedia di Gutzkow.

Già nel 1832 Gutzkow aveva scritto una novella, "*Der Sadduzäer von Amsterdam*", la cui trattazione coincide ne' suoi tratti essenziali colla tragedia "*Uriel Acosta*", finita quindici anni più tardi.

Non colla illuminata saggezza, dimostrata da Lessing nel suo "Nathan", ma nonostante la noiosa tendenziosità ed i fastidiosi preconcetti si descrive con spirito lessinghiano e con un riguardo molto più sottile dello interesse dramatico la lotta fra il rigido dogma costrittivo ed un libero indagatore del vero, per cui una nobile coppia di amanti cade vittima. Una sicura tecnica dramatica, vigoria nella creazione di caratteri veri, abilità nello svolgimento dell'azione ed arte dialogica sono dispiegate da Gutzkow in questa forte tragedia che si svolge fra ebrei olandesi come pure nelle sue due commedie storiche: "*Zopf und Schwert*" (1843) e "*Das Urbild des Tartüffe*" (1847). La soverchieria del re dei soldati, Friedrich Wilhelm I, temuto così nella sua famiglia come nello stato, e gli intrighi che Molière ebbe da combattere fino alla rappresentazione della sua satira dramatica contro gli ipocriti furono esposti da Gutzkow umoristicamente con tanta attendibilità storica e con tanta passione umana, che la letteratura tedesca gli deve due delle sue migliori commedie storiche.

Non così felicemente come nelle sue commedie, riuscì Gutzkow, malgrado la sua "meravigliosa arte di penetrazione" nel romanzo, a suggellare in lucide opere la somma del suo ingegno. A ragione egli predilesse fra queste i "*Die Ritter vom Geist*" (I cavalieri dello spirito).

Ai loro nove volumi (1851) si addice la preferenza non solo sopra il fallito romanzo storico "*Hohenschwangau*" (1868), ma, come fu già detto energicamente da Hebbel nella sua lode dei "*Ritter*" e nel biasimo dello "*Zauberer*", anche sovra il secondo "*Zeitroman*" di Gutzkow: "*Der Zauberer von Rom*" (1861). Questo ed i "*Ritter vom Geist*" si completano. La lotta contro la chiesa cattolica e la sua propaganda, al cui servizio accede da ultimo l'avventuriera Lucie, deve annunziare colla prospettiva di un papa riformatore dello avvenire la rovina dell'antichità superata e e la vittoria del nuovo spirito sovra lo speciale campo religioso. Nel romanzo prece-

dente gli eredi fortunati di una ricchezza derivante dai Templari vogliono far trionfare questo spirito nel campo politico e sociale. Gutzkow risente qui lo influsso degli " Epigoni " di Immermann, come la sua opera coll'acuto realismo nella riproduzione di singole figure berlinesi esercitò alla sua volta la sua influenza sovra i romanzieri susseguenti e specialmente sovra Spielhagen.

In rispetto alla straordinaria grandezza del suo versatile ingegno affermatosi così energicamente ben poteva ripromettersi Gutzkow una parte di capo più ricca di influenza e sovratutto una efficacia più durevole che non gli sia toccata di fatto. Non si può affermare che la persecuzione della sua " Wally " gli avesse realmente portato danno. Egli stesso negli " Sguardi retrospettivi sulla mia vita " (1875) incolpò della sua posteriore deficienza artistica la necessità di provvedere alla moglie ed al bambino nonchè l'indignazione politica e studentesca della sua giovinezza. Più giusta è la confessione, che egli fino al 1853 avesse intrapreso i suoi lavori per l'abbagliante splendore di alcune scene. Allorchè Ferdinand Gregorovius, lo storico fantasioso della Roma medievale, conobbe Gutzkow in Roma, intento a fare degli studii locali per il suo "*Zauberer*", ebbe a fare le meraviglie della sua incapacità a potersi sollevare ad una considerazione più alta del grande ambiente. Gli negò il senso dell'umanità e pensava che Gutzkow non potesse svestirsi del proprio io. Gutzkow volle sempre crearsi un partito, ma non avrebbe potuto gloriarsi al pari di Goethe di non essersi mai trovato sul sentiero della invidia. E così avvenne che nella sua ambizione di predominio non si trovò mai per lungo tempo bene nè in Francoforte, nè in Amburgo, nè in Dresda, nè a Weimar. Una crescente amarezza contro il mondo dove non vedeva oramai più che dolore e disinganni lo spinsero nel 1865 a un tentativo di suicidio. Guarito fisicamente cercò nel 1875 coi "*Neuen Serapionsbrüder*" di signoreggiare la letteratura ancora nell'anno della sua morte (1878) collo scritto polemico " Dionysius Longinus " diretto contro lo stile ed i pensieri de' suoi contemporanei più vecchi e più giovani. L'infaticato artefice, che fu ancora oppresso in un tempo più tardo da preoccupazioni finanziarie, non aveva mai posseduto la forza del carattere, cioè la salda dote di imporsi alla renitenza del mondo o di appartarsi orgogliosamente. Gutzkow, di temperamento eccitabile, che non fu solo in contrapposto alla pura abilità nel comporre di Laube e malgrado tutte le sue debolezze un vero poeta ma fu sbalzato qua e là da una straordinaria ricchezza di idee, ebbe da combattere per tutta la vita la lotta col suo stesso io e colla sua età. ***Heinrich Laube*** (vedi la tavola a p. 460), il suo antico compagno nella Giovane Germania, intelligentemente freddo e di durissima tempra, seppe all'incontro farsi largo con gomiti poderosi.

Proprio nel tempo de' suoi studii in Breslau, allorchè povero candidato di teologia e membro di una corporazione di studenti ondeggiava fra la letteratura e la sua vocazione di maestro di scherma universitario, ottenne Laube colla sua tragedia "*Gustav Adolf*" un primo successo scenico nel 1829 nello " Stadttheater " di quella città. Ma solo dopo viaggi, lavori novellistici e giornalistici ritornò nel 1845 al teatro colla riduzione dramatica della rovina di " Monaldeschi ", del favorito di Cristina, la figliuola di Gustavo Adolfo. Un anno dopo la popolarità di Schiller lo aiutò ad azzeccare la sua prima grande fortuna con

un drama che visse a lungo sulle scene, “ *Die Karlsschüler* „. Nel 1856 egli creò col “ *Graf Essex* „ il suo capolavoro tragico.

L’ “ Essex „ è caratteristico per l’arte di Laube. Nella sua attività giornalistica egli aveva raccolto ricche osservazioni sovra i bisogni ed il gusto del pubblico e possedeva già un sicuro senso della scena prima che venisse eletto nel 1850 direttore artistico del *Burgtheater*. Lessing aveva spiegato nella “ Dramaturgia Amburghese „ gli errori delle tragedie francesi, inglesi, spagnuole e tedesche su Essex e la importanza dramatica del conflitto fra la regina Elisabetta ed il suo favorito. Laube mise a profitto questo pregevole insegnamento, come trasse anche partito da Schiller e Grillparzer nonchè da’ suoi prediletti francesi. Al drama efficacissimo e senza difetti in tutto ciò che può dare il puro intelletto manca solo una cosa indispensabile, che difettava completamente a Laube: la poesia e l’ardore del sentimento che sgorga dal cuore.

Ma la direzione tenuta da Laube per diciasette anni del Burgtheater, a cui si unì per tre anni quella del teatro di Lipsia e nel 1872 la fondazione di un teatro civico in Vienna, fa di lui una delle più influenti personalità nella storia del moderno teatro tedesco. Egli attestò la sua predilezione per il drama francese di salotto non solo nel repertorio ma pure con proprie traduzioni e rifacimenti di numerose produzioni francesi. Come nel 1875 e nel 1882 scrisse minutamente e pittorescamente le “ ricordanze „ de’ suoi primi trent’anni e più di volo degli anni susseguenti, così pubblicò in tre proprii volumi dei contributi assai istruttivi per la storia dei due teatri viennesi e del “ teatro nordico tedesco „.

Nel bel mezzo delle occupazioni teatrali di Laube cade (1863-66) la elaborazione della sua opera più importante: “ *Der deutsche Krieg* „ (La guerra tedesca).

Il romanzo storico di Laube ci presenta nella insurrezione boema la causa ed il principio, nel secondo generalato di Wallenstein e nella sua caduta il punto culminante, nel trionfo delle armi del duca Bernhard di Weimar e nella sua disfatta pei raggiri di Richelieu l’esito disperato della terribile guerra religiosa, in quadri plasticamente pittoreschi e pieni di colore e spesso di interesse dramatico. Vale la pena di confrontare l’epico Waldstein di Laube col dramaticissimo Wallenstein di Schiller. Quest’opera di Laube, che non ebbe la diffusione dei singoli suoi drami, appartiene tuttavia alle migliori produzioni tedesche nel campo del romanzo storico. Nella rivelazione degli intrighi gesuitici il romanzo storico di Laube s’incontra colla tesi del romanzo di costumi di Gutzkow: “*Der Zauberer von Rom* „ (Il mago di Roma). La lotta contro la costrizione religiosa raccoglie una delle più giustificate esigenze della Giovane Germania, le cui simpatie Laube ricorda d’altra parte in modo spiccato colla predilezione che egli mostrò sempre per il drama francese.

Ai capi ed ai seguaci della Giovane Germania non riuscì tuttavia, per quanto vi si adoperassero con tutti i mezzi, di prendere posizione col loro repertorio così come avvenne ad una donna, alla attrice *Charlotte Birch-Pfeiffer* di Stuttgart. Dal principio del 1840 essa fornì il teatro tedesco di drami emozionanti, tra i quali alcuni, come “ *Die Waise von Lowood* „, “ *Dorf und Stadt* „ (dal romanzo di Auerbach “ *Die Frau Professor* „), “ *Die Grille* „, non hanno perduto

interamente neppure ai nostri giorni il favore del pubblico. Non solo la conoscenza tecnica della scena ma eziandio uno sguardo sicuro sulla efficacia drammatica degli argomenti vennero in soccorso della poligrafa fortemente osteggiata dai circoli letterarii, prudente e casalinga ma che aveva una certa nobiltà di pensiero. Come la Birch-Pfeiffer si preoccupò degli animi avidi di commozioni, così *Roderich Benedix* di Lipsia (1811-73), che almeno per un decennio aveva imparato a conoscere pure come attore scene e spettatori, si diede cura dal 1840 (“ *Das bemooste Haupt* „, 1841) del riso, che molte delle sue produzioni ancora vive ai nostri giorni, come “ *Die relegierten Studenten* „, “ *Die Dienstboten* „, “ *Das Lügen* „, “ *Die zärtlichen Verwandten* „, provocano ancora dopo parecchi decenni. Se Benedix rimane per finezza di lingua e per creazione di caratteri al disotto del suo emulo viennese Bauernfeld, il teatro tedesco gli deve pure grazia di ciò, che la commedia tedesca non abbia dovuto cedere completamente dinanzi alla commedia francese sulle scene tedesche. “ La presenza di un bravo ragazzo „ che diverte i suoi contemporanei — e Benedix diverte ancora i suoi posteri — non si deve in realtà punto spregiare. I dramaturghi della Giovane Germania tendenziosi anche nella commedia non poterono e non riuscirono naturalmente ad offrire uno spasso così schietto al pubblico avido di ricrearsi, e l'amabile ed allegro Benedix, appassionato del teatro, appare di molto superiore ai suoi successori che fornirono della robaccia farraginosa, per i suoi ghiribizzi e per i suoi verosimili svolgimenti.

L'opera tardiva di Laube e di Gutzkow non sarebbe tuttavia bastata a rinnovare stabilmente il ricordo dei giorni tempestosi della Giovane Germania. Ma siccome l'atto di proscrizione della dieta cita in primo luogo *Heinrich Heine*, si può così considerarlo quale il vero rappresentante di tutto quel movimento letterario, la cui memoria si conserva viva per la lotta che si è fatta intorno a lui. E dalle sue poesie, da' suoi quadri di viaggio, dai singoli articoli di giornale, raccolti in volume, sprizzano e sfavillano, dileggiano ed incantano la geniale superiorità e la incontentabilità di una giovinezza spinta al radicalismo, il rancore e la stanchezza, la impudente sensualità e l'egoismo che dispregia sè stesso. Quanto v'ha di elementi negativi e dissolventi viene qui condito di arguzie e spacciato di nuovo in auree parole, acutamente coniate. Non si bada alla verità, bensì solo allo effetto. Non si ha per scopo di convincere ma di sgretolare come un peso stolto ogni fede con un dileggio terribilmente dissolvente. Natura ed arte, confessò Heine una volta ad un amico fidato, erano per lui agli antipodi l'una dell'altra.

Gottfried Keller nel suo ciclo di romanze “ *Der Apotheker von Chamounix* „ induce Heine a scusarsi in cielo durante una visita a Goethe, che egli odorasse così forte di medicinali. Ma Wolfgang “ con due occhi di sole largamente aperti „ gli risponde: “ Ella sa di buono! Ed io vedo le carissime piante di tutte le altezze e di tutte le profondità, coll'olivo finemente profumato e col sale nobilmente salutare: gioconda ed istruttiva era la terra! „.

Heine vede solo il volgare ed i segni della fastidiosa imperfezione e della fragilità terrestre, dove colui che guardi cogli occhi di Goethe sente con gioia anche nella cosa più umile, considerata da sola, la sommessione e l'amore dominanti la grande compagine di tutto il magnifico reame della natura. Goethe aveva

raccomandato il rispetto quale la virtù più necessaria. Heine insegna la irriverenza contro tutto ciò che finora si ritenne santo e pregevole. E tuttavia lo scettico dileggiatore ebbe precisamente l'ardire d'accusare di paganesimo Goethe. il “ vero religioso della natura „.

Heine stesso provoca del continuo il paragone fra sè e Goethe, di cui vorrebbe sostituire con una nuova l'invecchiata concezione aristocratica del mondo. Ma egli non solo nel suo libro su “ La scuola romantica „ (1836) ma pure ancora venti anni più tardi nei versi di “ Atta Troll „ accennò al romanticismo come al punto di partenza della sua propria poesia, che sognò i suoi sogni giovanili “ nelle azzurre notti lunari con Brentano e con Fouqué „. E poichè egli nel 1819 essendo studente in Bonn ricevette il consiglio favorevole di August Wilhelm Schlegel a' suoi primi esperimenti metrici e lo dileggiò per ringraziamento più tardi, non è così meno esatta la sua dichiarazione di aver vissuto i suoi migliori anni di giovinezza nella scuola romantica ma di avere da ultimo bastonato per ringraziamento il suo maestro. Il lirismo di Heine non è solo nel suo rifacimento della “ Lorelei „ di Brentano ma in una gran parte delle sue poesie migliori piene di elementi romantici, epperò colla sua caustica ironia e col dileggio di sè stesso ci appare nello stesso tempo la dissoluzione della poesia romantica, anzi di ogni poesia.

Harry, poichè così e non Heinrich suonava nella cerchia familiare il suo nome, sul quale persino nella giocosa commedia di A. Mels (Martin Cohn) “ *Heines junge Leiden* „. scritta in magnificazione di Heine, si mette un particolare accento dramatico, nacque in Düsseldorf il 13 dicembre 1797. Egli stesso per sottrarsi al servizio militare prussiano, causa la nascita francese. consegnò sempre falso il suo anno di nascita. Fallito il tentativo di educarlo alla mercatura, sotto la protezione del suo ricco zio Salomon Heine di Amburgo, lo si fece studiare scienza del diritto in Bonn e Göttingen. In Berlino esercitò anche sopra lui la sua influenza l'ambiente eccitante di Rahel Varnhagen. Da diversi viaggi ritornò egli sempre in Amburgo, dove due figlie di suo zio diventarono l'una dopo l'altra l'oggetto dei suoi *lieder* di amore e de' giovani dolori e dove lo zio milionario doveva sempre venire in aiuto a' suoi imbarazzi finanziarii. L'affezione alla famiglia non impedì frattanto ad Heine più tardi di fare cattivo uso del suo credito letterario per esercitare tentativi di ricatto colla minaccia di attacchi satirici a' suoi ricchi parenti. La sua dimora in Parigi, che si prolungò fino alla sua morte avvenuta il 17 febbraio 1856 dopo una lunga infermità spinale, non fu punto, come egli soleva lamentare, un esilio forzato, ma fu piuttosto dovuta alla sua predilezione per la capitale francese.

Una misura poliziesca o di altro genere, che avrebbe dato occasione al suo esilio volontario ed al suo odio contro la Prussia, fu solo presa dopo il delitto di lesa maestà delle “ *Zeitgedichte* „ (1844), sicchè l'affermazione di Heinrich von Treitschke che Heine avesse assunto e sostenuto per civetteria la parte di esule resta pienamente giustificata. L'affermazione di Heine di non aver conseguito la cittadinanza francese fu dimostrata esatta. Tuttavia gli è più grave carico l'aver riscosso una pensione dal governo francese per la sua francofila attività letteraria. Ed il poeta tedesco, che finge di piangere in versi pensando di notte alla Germania, non si peritò di scrivere nella sua prosa che la guerra

di indipendenza era stato il calcio dell'asino prussiano contro il leone morente e di tremare al pensiero che i sucidi stivali prussiani potessero profanare un'altra volta il sacro suolo dei *boulevards* parigini. La situazione prussiana e tedesca fra il 1817 ed il 1848 dava pur troppo soverchio motivo allo sdegno ed alla condanna, ed anche Börne non usò veramente alcun ritegno ne' suoi discorsi contumeliosi ed aggressivi. Ma in lui si sente sempre la fiamma di un amore adirato e che le sue pretese democratiche sono cosa che gli sta santamente a cuore, mentre nei dileggi di Heine si riconosce facilmente che egli dileggia la Germania ed i suoi principi perchè il dileggio gli fa piacere e gli favorisce pure, astrazion fatta della pensione francese, lo smercio de' suoi scritti grazie alla generale simpatia per le letture piccanti. Egli era pronto nel 1828 a rinunziare al suo liberalismo per una cattedra nella università di Monaco e le sue affermazioni liberali non furono mai prese sul serio, non solo da Börne, ma da tutti i più serii rappresentanti del liberalismo.

Fiduciosi uditori trovò all'incontro Heine per la sua affermazione che il talento ed il carattere non abbiano nulla da fare l'uno coll'altro nell'artista, laddove Hebbel credeva che il carattere ed il talento si collegassero nella loro intima essenza ed il carattere avesse la prevalenza. Si tratta qui di una questione di gran peso per l'ufficio e per la valutazione dell'arte. L'arte diventa un puro ornamento ed un frivolo mezzo di diletto o il più nobile strumento di educazione della umanità ed il più prezioso possesso nazionale, a seconda che noi disgiungiamo l'uno dall'altro l'artista e l'uomo o che con Schiller, con Goethe, con Platen, con Hebbel, con Wagner vediamo il più alto valore dell'opera d'arte nella limpida impronta di una “ individualità raffinata nella umanità più pura e più magnifica „. Non è qui il caso di una piccola critica filistea che voglia proibire all'artista la serena gioia della vita ed il diritto della grande passione. La colpa di Byron è intimamente connessa colla grandezza del suo temperamento poetico. Ma appunto perchè la sentenza di Goethe “ la più grande felicità degli uomini è solo la personalità „ è perfettamente giusta, noi dobbiamo e possiamo giudicare dell'artista e della sua opera secondo questa personalità. Non lasciandoci abbagliare dai tratti degni di ammirazione, che ci dànno nell'occhio, non possiamo nasconderci che le debolezze difficilmente scusabili, che disonorano il carattere umano di Heine, si rispecchiano di necessità anche nella sua poesia e che l'avvincente fascino estetico non può compensare la putredine morale che si risente nelle sue opere.

Se Heine fosse stato solo un mezzo talento, come ci appare dai suoi *lieder* e dai suoi *epigrammi* che lo ricordano il primo ebreo che poetasse in tedesco, *Ephraim Moses Kuh* (1731-90), o solo un buffone parassita come l'ebreo ungherese *Moritz Gottlieb Saphir* (1795-1858), che mise a contributo Berlino, Monaco e Vienna, si potrebbe prescindere da queste riflessioni fondamentali. Ma Heine, per la sua innata virtù lirica si trova già presso Eichendorff, Mörike, Lenau e vi aggiunge ancora gli aromi affatto nuovi del suo spirito che non indietreggia dinanzi a nulla, cosicchè di fatto dalle sue poesie messe molte volte in musica spira un fascino malioso. Con esso esercitò sovra i suoi numerosi imitatori volontarii ed involontarii, che continuarono a ricamare sulla sua spiritosa maniera senza il suo spirito inesauribile, come sovra la massa dei lettori una influenza

enorme. In Italia e per gran parte anche in Francia Heine viene considerato quale il vero rappresentante della poesia tedesca. Ma pure ammirando le sue doti liriche si possono ammettere nella sua persona e nelle sue opere troppi caratteri estranei alla natura tedesca per accettare senza contradizione questa stima soverchia, che vuole innalzarlo a rappresentante poetico della Germania. Di fronte alla smodata divinizzazione di Heine di alcuni ed al giustificato disdegno morale di altri, la riflessione storica nel suo sereno giudizio, scevro dell'odio e dell'amore di parte, deve metterne in rilievo l'effettivo valore.

Fino dal 1822 Heine si rese noto con una prima raccolta di versi, a cui susseguirono subito l'anno appresso i suoi due unici tentativi dramatici, le sfortunate tragedie " Ratcliff „ ed " Almansor „, oltre un " Intermezzo lirico „. Ma solo nel 1827 compilò una scelta fra le antiche e le nuove poesie (*Junge Leiden, Lyrisches Intermezzo, Die Heimkehr, Aus der Harzreise, Die Nordsee*) per il suo editore amburghese Hoffmann e Campe. Questa scelta, il "*Buch der Lieder* „, colla sua affascinante mescolanza di spirito e di sentimento diventò la base della sua gloria. Passarono diciasette anni prima che pubblicasse le " *Neue Gedichte* „ (Nuove poesie). Nello stesso anno (1844) apparve il più politico, nel 1847 il più letterario-satirico dei suoi due poemi comici: " *Deutschland, ein Wintermärchen* „ e " *Atta Troll, ein Sommernachtstraum* „. Nei Pirenei viene data la caccia ad Atta Troll, il " *Tendenzbär* „. I suoi discorsi e le sue avventure offrono il pretesto ad uno spiritosissimo dileggio delle varie maniere poetiche de' suoi avversarii antichi e nuovi. Il "*Romanzero* „, scintillante malgrado un più forte spicco dei difetti con tutti i pregi del poeta amareggiato, chiuse nel 1851 la serie delle raccolte epico-liriche di Heine.

Da Parigi inviò Heine numerose corrispondenze a giornali tedeschi (" *Französische Zustände* „), scrisse articoli sulla letteratura tedesca destinati a lettori francesi ed i varii articoli raccolti nei volumi del " Salon „ e satire (" *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* „, " *Elementargeister* „). Questi scritti in prosa mostrano quanto abilmente e dilettevolmente sapesse Heine discorrere di ogni cosa, ma pur con quale mancanza di coscienza non scorgesse in ogni argomento che un mezzo per sfoggiare la sua ricchezza di spirito e la sua beffa. Heine assume un posto eminente nella storia dello articolo giornalistico. Ma per quanto si possano ammirare anche i suoi versi. lo stile della sua prosa resta nella maggior parte dei suoi articoli molto al disotto della nobile serietà di pensiero del linguaggio di Börne. Non è invece affatto tedesco lo sciatto linguaggio delle lettere di Heine, che nella loro posa falsa e nella loro arroganza col continuo studio di utilizzare ogni conoscenza ci mostrano lo spiacevolissimo ritratto dell'egoista vano e sempre calcolatore.

Di tutte le opere di Heine, di conserva col "*Buch der Lieder*„ che ci affascina sempre con nuovo incanto, i quattro volumi dei "*Reisebilder*„, 1826-31 (Quadri di viaggio), destarono al loro apparire la maggiore sensazione. Come essi medesimi avevano avuto per modello le descrizioni di viaggio di Thümmel, provocarono alla lor volta novelle, lettere, schizzi di viaggio dei giovani scrittori tedeschi.

Nei " Reisebilder „ Heine volge la sua satira da tutte le parti, contro i consiglieri di corte di Gottinga come nei " Bagni di Lucca „, nella maniera imperdonabilmente più sconcia, contro Platen, contro il Cristianesimo e l'ebraismo, contro la politica ed i costumi tedeschi ed inglesi, mentre una fulgida luce si riverbera dal

Una poesia di Heinrich Heine:

Prologo ai Lieder del " Viaggio dell'Harz ", 1824.

Dall'originale, in possesso di Elisa von König-Warthausen in Stuttgart.

Vorspiel

Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassiren —
Ach! wenn sie nur Herzen hätten!

Herzen in der Brust, und Liebe,
Warme Liebe in dem Herzen —
Ach, mich tödtet ihr Gesinge
Von erlognen Liebesschmerzen!

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die frommen Hütten stehen
Wo die Brust sich frey erschließet,
Wo die freyen Lüfte wehen

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die dunkeln Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen,
Und die stolzen Wolken jagen.

Lebet wohl, Ihr glatten Säle!
Glatte Herren, glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf Euch niederschauen.

" Libro Le Grand „ su Napoleone, che egli esalta nella magnifica ballata sulla " fedeltà dei due granatieri „, una delle sue più belle e più pure poesie. Nella frivola satira dei " *Reisebilder* „ risuonano le liriche voci del " *Harzreise* „, la cui poesia introduttiva nel 1824 si trova nella tavola qui annessa, e del " *Nordsee* „. I versi liberi dei quadri del mare nordico lasciano sentire la mancanza del fine senso del ritmo e della struttura poetica della lingua tedesca, che anima i liberi ritmi di Klopstock, di Goethe, di Hölderlin. Allo incontro Heine seppe nelle quartine rimate da lui predilette e cesellate con grandissima cura dei suoi *Lieder* bandire un accento lusinghevolmente musicale. La ingenua inconsapevolezza e la schietta sincerità del canto popolare mancano assolutamente al poeta di "*Ich weiss nicht, was soll es bedeuten* „ (" Io non so che cosa voglia dire „). Le imagini sono usate a cagione dello effetto senza la ragione spirituale ("*Ein Fichtenbaum steht einsam* „, " Un pino sorge solitario „). Anche dove il suo dolore di amante può essere sincero, la beffa che il poeta fa di sè stesso per giuoco vi mescola una nota di falsità dissolvente.

Questa ironia distruggitrice di se stessa, per cui il mondo e lo individuo esistono solo per gli sfoghi di uno spirito argutissimo, è un elemento straniero introdotto per la prima volta da Heine nella lirica tedesca. Egli fece così qualcosa di nuovo che solletica e brilla e alla cui azione innebriante ma velenosa possono sottrarsi, non meno dei contemporanei che lo ammirarono, i posteri.

---

3. La scuola poetica sveva e la letteràtura anteriore alla rivoluzione del 1848 in Austria.

I rappresentanti della Giovane Germania, Gutzkow come ancora più tardi Heine nei versi di " Atta Troll „, si diffusero con predilezione in beffardi assalti contro la scuola poetica sveva " dove un maestro sta lontano da' suoi discepoli „. Certamente il maestro *Ludwig Uhland* acquistò da solo una ben meritata popolarità, che confina quasi colla gloria di Schiller. Ma ad Uhland si ricollegano i suoi amici poeti che gli rendevano volentieri omaggio ed ai quali è stretto da parecchie qualità comuni. Gli svevi, il cui carattere fu indicato assai acutamente da un membro di questo stesso cenacolo poetico, Friedrich Theodor Vischer, nel suo romanzo "*Auch Einer* „, sono probabilmente la più geniale delle stirpi tedesche, che ha dato al popolo tedesco le sue due dinastie più possenti, gli Staufen e gli Zollern. Nel secolo XVIII vennero di Svevia principi della poesia tedesca, quali Wieland e Schiller, e nel seguito del grande maestro il tenero Hölderlin, ed i filosofi Schelling ed Hegel, mentre i predecessori di Schiller, il rozzo e popolare Schubart e Gotthold Stäudlin, l'avversario del giovane Schiller. Haug, Conz, Neuffer rappresentarono anche la lirica nella terra sveva. La fedeltà al paese natìo è una qualità caratteristica di tutta la scuola poetica sveva del secolo XIX. Solo Waiblinger, che si stacca pure per la vita sregolata dalla vita di ufficio e di famiglia borghesemente onesta di tutti gli altri membri del cenacolo. spinse più lontano il suo sguardo. Essi ebbero tutti il desiderio e la preoccupazione dell'unità della Germania ed il loro compagno *Paul Pfizer* fu quegli che

dopo vani tentativi nell'epica e nella tragedia patrocinò per il primo nel 1831 nella sua "Corrispondenza di due tedeschi" la separazione dell'Austria e l'unione della rimanente Germania sotto l'egemonia della Prussia, senza trovare certamente lo assenso de' suoi amici di profondo sentimento tedesco. Il loro sguardo rimaneva chiuso in una piccola cerchia. Come la vita della maggior parte di costoro scorreva pacificamente regolata, senza cure e senza passioni, la loro poesia si impronta, nei *Lieder* e nelle novelle di Mörike non meno che nei quadretti naturali (1833) di *Karl Mayer*, di un carattere idilliaco. Essi hanno comuni la quiete e la gioia di una intima e placida vita. Ne consegue che a tutta la scuola poetica sveva del pari che al suo affine Rückert non manchi solo la inclinazione ma pure le disposizioni per il drama. Per quanto si sentissero per ciò umiliati gli svevi, aveva tuttavia ragione Goethe quando osservava, pur riconoscendo il pregevole ingegno nelle ballate di Uhland, che nulla di eccitante e di superiore alla abilità umana potesse uscire da quella regione.

Fig. 80. — Ludwig Uhland. Da una fotografia colorata di Buchner in Stuttgart (1859), posseduta dal Dr. L. Meyer di Stuttgart.

Allo incontro la tema di Goethe che il politico Uhland avrebbe spento il poeta ci dà solo la prova di quanto il poeta e l'uomo di stato weimarese colle sue radici nel secolo XVIII non sentisse le esigenze politiche del secolo XIX. Appunto quella lotta per "l'antico buon diritto", per cui combattevano le "*Vaterländische Gedichte*" (1816) di Uhland, usciva da concezioni antiquate. Gli abitanti del Württemberg domandavano per il nuovo reame la loro costituzione che aveva fatto il suo tempo e che non si poteva più applicare coi privilegi del tutto sorpassati del tempo anteriore, mentre il prudente e benevolo ministro Karl August von Wangenheim desiderava di imporre a tutto il paese una costituzione liberale sul modello francese. Non l'oggetto della contesa, in cui eccezionalmente il governo rappresentò il progresso, ma la nobile, entusiastica maniera con cui Uhland la sostenne, guadagnò al difensore poetico e politico del diritto di un patto fra popolo e principe il titolo per il posto di onore accanto a Walter von der Vogelweide, il cantore che egli stesso da gran tempo prediligeva.

Uhland passò la maggior parte della sua vita (1787-1862) nella sua città natale di Tübingen. Al tempo de' suoi studii in Tübingen si riconnette un viaggio a Parigi per perfezionarsi nel giure. Tuttavia non il diritto bensì l'antica poesia

Una poesia di Ludwig Uhland.

composta il 28 Gennaio 1808.

Dall'originale in possesso di Elise von König-Warthausen in Stuttgart.

Das Schwert.

Zur Schmiede gieng ein junger Held,
Er hatt' ein gutes Schwert bestellt.
Doch als er's wog in seiner Hand,
Das Schwert er viel zu leicht erfand.

Der alte Schmied den Bart sich streicht.
„Das Schwert ist wahrlich nicht zu leicht.
„Zu stark ist euer Arm, ich mein':
„Doch morgen soll geholfen seyn."

Als nun der Held am Morgen kam,
Das Schwert er flugs beim Griffe nahm.
Doch wie er seinen Arm auch wand,
Das Schwert er viel zu schwer erfand.

Der Schmied ganz ruhig blickt daher:
„Das Schwert ist wahrlich nicht zu schwer.
„Zu schwach ist euer Arm, ich mein'.
„Doch morgen soll geholfen seyn."

„Nein heut! bei meiner Ritterschaft!
„Durch meine, nicht durch Feuers Kraft."
So spricht der Held, ihn Kraft durchdringt,
Das Schwert er hoch in Lüften schwingt.

francese fu colà oggetto del suo studio. Egli esercitò dopo il ritorno in patria l'avvocatura, ma il campo suo proprio indicatogli dalla natura e dalla inclinazione gli si dischiuse per la prima volta allorchè diventò nel 1829 professore di letteratura tedesca in Tubinga. Pur troppo breve fu il tempo in cui egli potè svolgervi felicemente la sua operosità, perchè il ministero reazionario, dopo le dimissioni di Wangenheim, costrinse il dipendente a scegliere fra la sua cattedra ed il suo posto nel Landtag. Ma egli ritenne suo dovere il restare sull'arena politica. Ai tre anni di insegnamento di Uhland dobbiamo le insuperabili ed ottime prolusioni sovra l'antica poesia tedesca, che aprono la raccolta de' suoi " Scritti sulla storia della poesia e della saga ". Come per la sua schietta tempra tedesca può stare Uhland a fianco di Jakob Grimm, così colla sua illustrazione dell'antica poesia germanica, della leggenda divina ed eroica e colle sue indagini sovra il Volkslied resta al disotto dei lavori fatti insieme dai fratelli Grimm.

La piena conoscenza della saga e della letteratura diede alle poesie di Uhland come alle romanze trovadoriche " *Sängerliebe* " e " *Bertran de Born* ", alle magnifiche ballate su Orlando non meno che a " *Merlin* ", " *Held Harald* ", " *Taillefer* ", la loro sicurezza e la loro pienezza. Già le prime poesie di Uhland nel " *Musenalmanach für 1807* " di Seckendorf attingevano dallo " *Heldenbuch* " (cfr. vol. I, p. 257), per lo " *Einsiedlerzeitung* " di Arnim inviò egli la ballata schiettamente romantica del " *Königssohn und Schäferin* ", per le " *Musen* " di Fouqué il *lied* sulla " Spada di Siegfried ", con cui riportava a una determinata saga eroica l'acquisto della spada di un giovane eroe, composto già da tre anni (vedi la tavola annessa: " Una poesia di Ludwig Uhland "). Le sue vedute scientifiche sulla natura dell'epica popolare poterono probabilmente indurlo a scindere in singoli *lieder* indipendenti, per cui egli scelse la strofe dei Nibelunghi, il suo eroico canto svevo " *Graf Eberhard der Rauschebart* " (1815).

Il drama dei Nibelunghi progettato da Uhland, al pari di molti altri suoi abbozzi dramatici, non fu mai condotto a compimento, ed i due drami finiti " *Ernst, Herzog von Schwaben* " derivato dalla saga tedesca (cfr. vol. I, pag. 96) e " *Ludwig der Baier* " (1818 e 1819) sono notevoli per la bella lingua ed i bei sentimenti ma non per vigoria dramatica. Se Uhland ricorda pure coi suoi *lieder* di primavera i toni dei minnesingheri e trova l'esatta parola per un tenero amore ed un fresco *humor*, il suo dominio principale, in cui egli signoreggia da re, è la *ballata*. La sua potenza creativa si era già esaurita in sul principio dei trent'anni, ma dalla sua prima raccolta di poesie del 1815 egli è il poeta favorito del popolo tedesco, che nella sua semplice natura, immune da ogni eccesso e saldamente temprata, vi risente la parte migliore di se stesso. Uhland non ricevette esteriormente dalla scuola romantica gli elementi romantici della sua poesia, ma trovò per conto suo nell'amore per lo schietto carattere tedesco la via per risalire all'antica magnificenza della saga. Una nota di purezza e di sanità caratterizza tutta la sua opera letteraria e le sue indagini. Geibel esaltò nel suo elogio funebre " la costanza, la semplicità, la vigoria e la schiettezza del maestro svevo, che non si può annoverare fra i massimi poeti, ma a cui spetta la bella lode di essere sempre stato fra il suo popolo ".

Gustav Schwab (1792-1850) ci si rivela il primo discepolo di Uhland. Egli rappresentò quale coeditore dell'"Almanacco tedesco delle Muse" il cenacolo svevo all'estero, finchè Chamisso commise la indelicatezza di mettere dinanzi allo "Almanacco delle Muse per il 1837" il ritratto di Heine, che, come scriveva Schwab an Anastasius Grün, "diffama colla più bassa invidia il mio diletto amico e maestro Uhland". I suoi colleghi svevi di poesia e Lenau, che a cagione di Heine si erano ritirati tutti dallo Almanacco, determinarono Schwab, con tutte le ragioni, a questa dichiarazione. Schwab, quale direttore della parte poetica del "*Morgenblatt*" di Cotta, introdusse nella letteratura Lenau e parecchi giovani ingegni. Egli partecipò modestamente agli studi germanistici di Uhland col suo abile e stilizzato rifacimento dei "Libri popolari tedeschi" (1836), come ebbe dinanzi agli occhi il "*Rauschebart*" di Uhland nella sua ghirlanda di romanze sulla vita giovanile del duca Christoph (1819). Alcune ballate sveve, come "*Das Mahl zu Heidelberg*", si accostano a quelle di Uhland, senza che Schwab, che nella sua fervida ammirazione di Platen imparò anche da questi, debba essere tenuto in conto di un servile imitatore.

Col *lied* popolare "di uno studente che se ne parte" ("*Bemooster Bursche zieh' ich aus*", 1814) Schwab cantò di cuore studenti e borghesi, come fece pure *Justinus Kerner*, protomedico di Weinsberg, col suo "*Wanderlied*" universalmente noto ("*Wohlauf! noch getrunken*").

Kerner ha comune con Schwab la nota della religiosità cristiana, che manca del tutto ad Uhland libero pensatore. Questa nota assume in Kerner una tendenza al misterioso. Quale precursore, ma onorevole e sano precursore dello spiritismo, Kerner, che credeva negli spiriti, rivela nei due volumi "*Die Seherin von Prevorst*" (1829) le sue imaginarie esperienze dello "*Zwischenreich*" (regno intermedio) sulla intima vita dell'uomo e dello intromettersi di un mondo degli spiriti nel nostro. Non solo Immermann nel quarto libro del "Münchhausen" ("*Poltergeister in und um Weinsberg*"), ma anche Uhland non ha risparmiato coi dileggi sovra il suo spiritismo l'amico che intendeva lo scherzo. Ma dai giorni che studiarono in Tubinga i due amici e parenti, sebbene si trovassero in diverso campo politico, si mantennero sempre in buoni rapporti. I tentativi di Körner di istituire col "Poetico almanacco delle Muse per il 1812" e col "*Deutsche Dichterwald*" un nuovo focolare di lirici romantici, continuavano solo i disegni del tempo di Tubinga, in cui Kerner, Uhland, Karl ed August Mayer si erano riuniti per un "*Sonntagsblatt*" manoscritto. Nelle comunicazioni di Karl Mayer "*Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen*" (Uhland, i suoi amici ed i suoi contemporanei) si trovano le dirette testimonianze della gaia attività di questa "affermazione tubinghese di poeti", mentre Kerner stesso nei "*Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs*" (1811), difficili a intendersi da coloro che non sono svevi, e nel "*Bilderbuch aus meiner Knabenzeit*" (1849) ci presenta finzioni e verità nella sua affascinante e gaia maniera. Kerner pubblicò raccolte delle sue poesie liriche nel 1826, nel 1834 e per l'ultima volta nel 1859 ("*Winterblüten*").

Se Uhland sta in prima linea fra tutti i poeti tedeschi di ballate, Kerner, le cui ballate del "ricchissimo principe" e della "cavalcata dello imperatore Rodolfo alla tomba" non restano punto indietro per popolarità a nessuna ballata di Uhland.

è dal canto suo accanto a Mörike il più insigne lirico della scuola sveva. Una malinconica tenerezza, che non deriva punto da fiacchezza e accanto alla quale si intravede un originale spirito faceto, pervade la sua poesia. Da essa spira la cordialità e la semplicità dell'uomo che come esalta la dovizia naturale della sua patria sveva, " ispiratrice dei poeti svevi ", così potè anche dire verosimilmente di sè: " Io mi tenni sempre così stretto alla natura, io lasciai che gli uomini facessero a loro senno, Dio! essi sono freddi e poveri ". Tuttavia nella sua professione medica egli fu un filantropo infaticabilmente operoso e nel suo ritiro poetico di " Weinsberg, la celebre città ", al piede della Weibertreu, esercitò una famosissima ospitalità verso i rappresentanti dei più diversi indirizzi artistici e politici.

Accanto ai tre poeti della *ballata* e del *lied* Uhland, Kerner, Schwab formano poi di nuovo un secondo gruppo di narratori e di lirici Hauff, Mörike ed Hermann Kurz. Inoltre la poesia dialettale, viva fino addietro al XVI° secolo, trovò già prima della commedia in dialetto di Vischer "*Nicht Ia*" un fresco rappresentante nel maestro *Gottlieb Friedrich Wagner* (1774-1839) di Maiching, che fra l'altro seppe rielaborare in un'opera popolare conforme allo spirito del tempo e schiettamente sveva nel drama "*Die Schulmeisterswahl zu Blindheim*" (1824) il "*Bäurische Machiavel*" del vecchio Weise.

Ma il cenacolo poetico svevo ebbe questo di particolare, che ai capi si unì anche una schiera di ingegni minori ma non pertanto amabilmente freschi. A capo di essi ci appare il collega di Amt nel ginnasio di Stuttgart, *Gustav Pfizer* (1807-1890), che nel ciclo di romanze su Ezzelino come in altre ballate seppe scegliere temi interessanti e trattarli bene ed espresse virilmente e degnamente il suo entusiasmo per la libertà tanto nelle congiunture patrie quanto in occasione della insurrezione greca. Maggiore successo che la traduzione tedesca di Byron del Pfizer ottenne il biografo di Uhland Friedrich Notter (1801-84) colla sua versione di Dante. La famosa " Corrispondenza di due tedeschi " di Pfizer contiene di fatto lettere, che Notter indirizzò al suo amico. Nel drama ottenne Notter solo un breve successo teatrale in Stuttgart, non altrimenti che Johann Georg Fischer ("*Kaiser Friedrich II*", "*Florian Geyer*", 1886, "*Kaiser Maximilian von Mexico*). All'incontro come lirico Fischer ancora un anno prima della sua morte (4 maggio 1897), quando, ultimo sopravvivente dell'intiero cenacolo, pubblicò la sua raccolta di *lieder* ed epigrammi "*Mit achtzig Jahren*", mostra lo stesso ardente sentimento della natura, che attesta la semplicità intima dell'animo e quel pensiero rivolto a serii ideali, che diede nel 1854 la sua impronta schiettamente poetica alla sua prima raccolta di poesie. Nelle odi e nei distici non meno che nelle sue strofe rimate si distingue Fischer per la perfezione della forma.

Nella poesia di questi poeti borghesi e per la maggior parte democratici al pari di Uhland, l'amico intimo di Lenau, il conte *Friedrich Alexander von Württemberg* (1801-44) porta coi suoi "*Lieder eines Soldaten im Frieden*" e coi "*Lieder des Sturms*" il tono della nostalgia bellicosa di un nobile e cavalleresco guerriero. Se *Wilhelm Hauff*, l'autore del romanzo "*Lichtenstein*", aveva già composto il bel *lied* della " fedeltà e dell'onore " del soldato: "*Wohl dem, der geschworen zur Fahne den Eid*" (Benedetto colui che prestò giuramento alla bandiera), i *lieder* popolari dell'aurora che splende ai cavalieri per la morte

e lo "*Steh' ich in finstrer Mitternacht*" (io sto nell'oscura mezzanotte): se Uhland nella sua lode del "buon camerata" ha creato il migliore nuovo *lied* dei soldati e del popolo. alla sua volta il rampollo della real casa del Württemberg cantò, munito della spada e dell'arpa, freschi *lieder* di battaglia contro tutti i nemici della Germania.

La poesia religiosa. accoppiata colla patriottica, fu coltivata nella cerchia del cenacolo svevo principalmente dal parroco di Stuttgart *Albert Knapp* (1798-1864). che scrisse anche una raccolta di elegie "*Hohenstaufenlieder*" colle sue patetiche "*Christliche Gedichte*" (1829), e dal prelato di corte *Friedrich Karl von Gerok* (1815-90) ed oltre a costoro dal parroco di Ofterding *Friedrich Julius Krais* (1807-78). Krais risente della influenza di Knapp, come questi della influenza di Klopstock e di Schubart. Gerok diventò per i suoi diffusissimi "*Palmblätter*" (1857) e "*Pfingstrosen*" il più applaudito fra tutti i nuovi poeti religiosi. Egli sa con un po' di retorica ma abilmente e con molto gusto trar partito dei fatti, dei pensieri e delle riflessioni bibliche.

Ma gli insuperabili contrasti della convinzione e della concezione del mondo ci saltano agli occhi anche nella stretta cerchia della scuola sveva, se noi mettiamo a confronto degli ortodossi "*Palmblätter*" di Gerok le collezioni di poesie dei due eruditi ed hegeliani di Ludwisburg: il "*Poetische Gedenkbuch*" di *David Friedrich Strauss* (1808-74), l'autore della "Vita di Gesù" e dello scritto polemico sulla "fede antica e nuova" (1872), e i "*Lyrische Gänge*" dello estetico *Friedrich Theodor Vischer* (1807-87). Nelle rime sobrie ed epigrammatiche di Strauss, risuonanti del dolore per la moglie che si era da lui distaccata per sua colpa, come nelle impetuose strofe per lo più ampiamente svolte e nei liberi ritmi di Vischer ci avvince di più la dovizia dei pensieri del famoso autore dell'acutissima "Estetica" tedesca (1847-58) e del critico di molteplice coltura che non un vero fascino poetico.

Lo sdegno legittimo di Vischer contro gli interpreti del *Faust*, che si unì pur troppo in lui con un deplorevolissimo disconoscimento della poesia di Goethe vecchio, gli ispirò sotto il nome di Deutobold Mystifizinsky la satira aristofanesca "*Faust, der Tragödie dritter Teil*" (1862) (F., la terza parte della tragedia) contro gli "*Stoffmeier*" ed i "*Sinnhuber*". Il romanzo di Vischer "*Auch Einer*" ci insegnò nel 1878 a conoscere e apprezzare l'originale uomo completo che col suo profondo sentimento e spirito, col suo ardore e colla sua ostinatezza ci presenta anch'egli un magnifico campione della stirpe sveva. La storia raccontata con umore virilmente possente che nella novella della palafittata indirizza i suoi acuti strali e contro il romanzo storico e contro il cristianesimo e risente della influenza di Jean Paul, si discosta notevolmente dal solito genere di romanzi. "*Auch Einer*" è un'opera bizzarra ma pure così originale come l'interessante uomo che parla vivo dal libro: uno dei più geniali romanzi tedeschi, in cui ci si profonda sempre con nuovo piacere e con nuovo profitto.

A cagione delle sue idee politiche Vischer si trovò indotto a scambiare la sua cattedra di Tubinga per un decennio con un posto di insegnante nel politecnico di Zurigo, donde poi egli ritornò nella sua patria quale professore al politecnico di Stuttgart. In Zurigo si era legato di amicizia con Gottfried Keller, a lui così affine di spirito, come egli era già strettamente unito con Uhland

e Mörike. Il “ ***Maler Nolten*** „ di Mörike ed il “ *Grüner Heinrich* „ di Keller, che risente la influenza del “ Nolten „, rappresentarono per Vischer il punto culminante dell'arte narrativa postgoethiana. Tuttavia ci volle molto tempo prima che il “ *Maler Nolten* „ (1832) e le “ *Gedichte* „ (1838) di Eduard Mörike trovassero la considerazione dovuta accanto al popolarissimo “ *Lichtenstein* „ ed alle novelle del suo conterraneo Hauff ed alle ballate di Uhland. Solo dopo la comparsa della delicatissima novella, tutta piena di poesia, “ *Mozart auf der* (letzten) *Reise nach Prag* „ (1856), si riconobbe a poco a poco anche all'infuori dei confini del Württemberg il mite, limpido fascino della poesia di Mörike, a cui Theodor Storm confessava di dover già nel tempo de' suoi studii in Kiel stimoli e soddisfazione e pura gioia, e in cui Moritz von Schwind salutava estasiato la maniera affine alla sua pittura, come Hugo Wolff intonava con predilezione i *lieder* di Mörike.

Figura 81. — Eduard Mörike. Dalla litografia di B. Weiss (1851), col consenso della libreria editrice G. J. Göschen di Lipsia.

Per quanto poco degli influssi esteriori potessero esercitare la loro influenza determinatrice sovra una natura così placidamente raccolta in se stessa e schiva del mondo, quale fu quella di Mörike, il soggiorno alla campagna durante il tempo della sua cappellania ed i nove anni idillici del suo ufficio di parroco in Kleversulzbach (1834 fino al 1843) lo rafforzarono ancora nella sua ingenua sensibilità per la natura (“ *Die schöne Buche* „, “ *Septembermorgen* „) e nel naturale e non imbellettato senso del popolo (“ *Soldatenbraut* „, “ *Begegnung* „). Il tono del *Volkslied* (“ *Suschens Vogel* „) è per lui il più naturale. Egli sa mettere in azione le figure della fantasia popolare nelle fiabe del vecchio tutto incartapecorito di Stuttgart e della bella Leu, come se tutto non potesse essere altrimenti, mentre egli adopera le forme antiche in poesie minori, irreprensibilmente come Platen e piacevolmente, con maggior libertà, si cimenta nel maggiore “ *Idylle vom Bodensee* „ coll'esametro. Se mai altrove, la parola “ *gemütlich* „ si deve usare per l'idillio di Mörike sul vecchio Turmhau congedato che viene trasmutato nello studio del parroco locale e racconta delle faccende dei lavori e delle meditazioni di costui, cioè di Mörike. Qui rivive dinanzi al lettore tutto ciò che ricorda della patria l'idillio di Kleversulzbach, in cui il parroco poeta si sentiva così felice, effondendo il suo spirito faceto in *lieder* e disegni. Solo nel 1851 Mörike assunse un posto di insegnante nel *Katharinenstift* di Stuttgart. Quivi rimaneggiò il “ *Maler Nolten* „ che nella sua prima come nella sua seconda infelice redazione ci mostra il poeta, uso altra volta a guardare così limpidamente intorno a sè, sulle fantastiche vie degli imitatori romantici del “ Wilhelm Meister „.

Quale influenza potesse esercitare Mörike col suo amichevole insegnamento, ci viene mostrato dalla sua corrispondenza con *Hermann Kurz* (1813-73), il

cui primo saggio nella novella "*Das Wirtshaus gegenüber*" tradisce apertamente la imitazione di Tieck e Mörike. A dirla breve egli è all'infuori di Waiblinger l'unico dei poeti svevi che per tutta la vita ebbe da combattere col bisogno e colle preoccupazioni. Ne' suoi "*Denk- und Glaubwürdigkeiten*" egli abbozzò un quadro fedele della vita della piccola città nel suo paese natale di Reutlingen. Egli stesso cadde come discepolo di Strauss nel contrasto fra la professione del teologo che gli era stata imposta e le sue convinzioni, come politicamente avversò l'ordinamento allora dominante. Ma come egli diresse arditamente anche il "*Beobachter*" (L'osservatore) democratico per sei anni dal 1848, assentì così pure alla opinione di Pfizer, suo compagno di partito, fino dal 1845: "I nostri sguardi debbono essere rivolti alla Prussia. Se la Prussia si muove, allora tornerà pure la vita negli altri dormitorii". Ma come il poeta affranto dal servire nei giornali al suo partito e dai processi politici si sia quasi spezzato, ci fu descritto da sua figlia Isolda, la erede della vena poetica di suo padre, nel ritratto della vita de' suoi genitori (1906). Per finire almeno in un modo onesto, nelle anguste ed opprimenti condizioni della sua vita cercò di guadagnarsi il pane con versioni, fino a che finalmente ottenne nel 1866 un posto con molto lavoro poco rimunerato nella biblioteca universitaria di Tubinga.

Fra le ottime traduzioni di Kurz si distinguono specialmente quelle dell'"Orlando Furioso" dell'Ariosto e del "Tristano ed Isotta" di Gottfried von Strassburg, a cui egli aggiunse una chiusa (1844). De' suoi due romanzi storici, che avrebbero dovuto fornire un quadro della civiltà sveva sotto il duca Karl Eugen, "*Schillers Heimatjahre* (1849) e la storia popolare di "*Sonnenwirt*" (1854), che tratta il medesimo tema del "*Verbrecher aus verlorener Ehre*" di Schiller, il primo è il miglior romanzo tedesco sugli artisti, anzi il modello di un romanzo storico, che può stare con onore accanto a Walter Scott. Al "*Sonnenwirt*" manca la fine, poichè ci offre solo ma con una perfetta maestria lo sviluppo psicologico onde il figlio di Sonnenwirt diventa un malfattore. Intorno ai due romanzi si aggruppano novelle, piene di *humour* e di spirito, sicchè Paul Heyse, a cui viene il merito della "salvezza" del Kurz uomo ed artista, non seppe scegliere un miglior coadiutore dell'originale novellista svevo per la fondazione del "Tesoro novellistico tedesco" (1871).

Il mediatore fra la scuola poetica sveva e gli scrittori austriaci fu Nikolaus Lenau, che trovò la sua seconda patria in casa della novellatrice Emma Niendorf (Frau von Suckow) di Stuttgart ed era legato di grande amicizia coi poeti svevi. I freni imposti dalla imperiale e reale censura contro la coltura protestante riuscirono solo a tener lontano la filosofia, non già la poesia tedesca. Ma lo sbarramento esercitò una compressione sulla formazione della letteratura austriaca e gli scrittori immigrati dalla Germania del Nord, come Gentz, Friedrich Schlegel, Adam Müller, Werner, contribuirono assai più a soffocare che non ad innalzare la vita spirituale. Lo sfacelo del sistema di Metternich nella rivoluzione del marzo 1848 segna un capitolo facilmente riconoscibile non già per la letteratura tedesca, bensì per l'austriaca. Le "Memorie" e le lettere di *Karoline Pichler* (1769-1843), scrittrice di fine e varia coltura, ci fanno vedere istruttivamente addentro la vita letteraria dell'Austria prima di quello storico marzo. Il suo salone fu, accanto al famoso "Caffè d'argento" di Neuner nella Plankengasse, il centro

dei poeti, dei dotti, degli attori e dei musici che vivevano in Vienna. In modo affatto diverso dalla “ nuova era „ l'antico stato poliziesco esercitava la sua influenza sovra la vita e l'opera de' suoi poeti, per i quali non meno che per Grillparzer stesso ha valore la sua frase: “ Se tu hai visitato dal Kahlenberg torno a torno il paese, comprenderai che cosa io scrivo e che cosa io sono „.

L'illuminismo austriaco finì colla morte dello imperatore Giuseppe quale un breve intermezzo, ma il giuseppinismo aveva gettato salde radici anche nella letteratura. Una volta ancora il popolo fu ridestato dal suo sonno, ma col completo fallimento dalla lotta del 1809 ebbe per lungo tempo il predominio quella politica che riconosceva l'ultima conclusione della saggezza nell'assopimento e nella paralisi di tutte le forze spirituali. Apparve pericoloso chiunque esercitasse il pensiero. Grillparzer fra tutte le arti sorelle esaltava nel 1826 la musica come l'unica arte che sola fosse rimasta libera in quei penosi e difficili tempi. Nessuna masnada di sbirri comprendeva il sublime linguaggio delle sinfonie e delle sonate di Beethoven, e *Franz Schubert* (1797-1828), per quanto misere restassero le condizioni della sua vita, si trovava assai bene nella sua città natale di Vienna e potè qui diventare il grandissimo compositore di *lieder,* il magnifico interprete dei *lieder* e delle ballate di Goethe. I “ *Wiener Jahrbücher der Literatur* „ si acquistarono a buon diritto credito da per tutto dopo che *Johann Ludwig Deinhardstein,* l'autore di un drama su Hans Sachs (1827) che fu onorato con uno speciale prologo da Goethe e servì ancora per un certo rispetto di modello ai “ *Meistersinger* „ di Wagner, era stato incaricato nel 1829 della direzione del periodico. Goethe, Grimm ed Immermann fornirono articoli. Ma i “ *Wiener Jahrbücher* „ esercitarono un debole influsso sulla letteratura austriaca. Non pertanto Metternich aveva dato vita alla rivista scientifica per illudere l'estero sulla natura ostile alla coltura del suo governo, così come si era fondata l'Accademia per nascondere in Galizia la complicità del governo viennese nelle insurrezioni dei contadini, sicchè Grillparzer pote affermare che i contadini di Galizia erano le vere fondamenta della Accademia.

Prima dell'apparizione di Grillparzer cercarono *Heinrich Joseph von Collin* (1771 al 1811) ed il suo fratello minore, Matthäus Casimir, nato in Vienna, di indirizzare il drama austriaco sulle orme di Schiller togliendolo dal gottschedianismo di Ayrenhoff.

In ballate (“ *Kaiser Max auf der Martinswand*) in sul modello di Schiller ed il 1809 coi “ *Wehrmannslieder* „ in onore della casa imperiale il maggiore dei Collin creò delle poesie che trovarono per lungo tempo credito in Austria. Dopo la rappresentazione datasi in Vienna del suo “ *Regulus* „ (1802) i suoi compaesani lo chiamarono lo Schiller austriaco, mentre questi trovava nel “ Regulus „ solo la regolarità della forma e nessun contenuto poetico e Goethe condannava l'intiera tragedia come uno sproposito.

Appunto la trattazione di temi shakespeariani — Beethoven scrisse per il “ Coriolan „ di Collin (1804) l'*ouverture* degna di Shakespeare — mostra quanto Collin dipendesse ancora del tutto dal classicismo francese nonostante la sua esteriore imitazione di Schiller. Ma nello stesso anno, in cui comparivano le “ opere complete „ di Collin (1814), *Joseph Schreyvogel* (1768-1832) assunse in

qualità di segretario del teatro di corte e di dramaturgo la direzione del "*Burgtheater*". I diciotto anni che durò in questo ufficio, la cui intima storia ci viene illustrata dai "Diarii" di Schreyvogel, sono il periodo aureo del Burgtheater. Essi ne fondarono la fama. Schreyvogel aveva passato due anni in Jena e vi aveva osservato il teatro di Weimar prima che nel 1797 tornasse nella sua città natale di Vienna, dove sotto lo pseudonimo letterario di West fondò nel 1807 il "*Sonntagsblatt*" e vi scriveva egli stesso per articolo di fondo una tarda ma ottima continuazione delle riviste morali. Nessuna delle opere di Schreyvogel si conservò. De' suoi rifacimenti si rappresenta ancora con successo sempre vivo la "Donna Diana" (1819) dello spagnuolo Moreto. Ma come Schreyvogel scoperse il talento del berlinese *Karl Töpfer* (1792-1871), le cui commedie ebbero la loro prima rappresentazione in Vienna ("*Des Königs Befehl*", 1821), così si acquistò il merito di avere dischiuso le scene al maggior poeta dell'Austria, ad uno dei maggiori dramaturghi tedeschi: Grillparzer.

A quarantacinque anni *Franz Grillparzer* scrisse la sua autobiografia. Egli l'aveva già finita in allora colla vita e colle sue speranze, sebbene solo nel 1856 si ritirasse dall'ufficio di direttore dell'archivio nel ministero delle finanze da lui occupato per ventitre anni. Egli non aveva rinunziato alla creazione poetica bensì alla pubblicazione de' suoi lavori, dacchè il 6 marzo 1838 i suoi amati viennesi gli avevano fischiato la sua commedia "*Weh dem, der lügt!*" (Guai a chi mente!). Anche la trionfale riproduzione de' suoi drami fatta da Laube sul Burgtheater non potè rompere l'ostinata taciturnità del poeta precocemente rattristato ed amareggiato. Anche le sue opere posteriori vennero alla luce dopochè egli moriva il 21 gennaio 1872 in Vienna, dove era nato il 15 gennaio 1791. L'ulteriore scoprimento delle sue opere postume ci permise uno sguardo ne' suoi diarii, in cui la prodigiosa ricchezza de' suoi saggi e de' suoi abbozzi dramatici, delle sue satire e de' suoi studi dramatici ce lo fecero conoscere come lirico e quale uno dei più insigni poeti epigrammatici tedeschi.

Il 31 gennaio 1817, in cui la tragedia "*Die Ahnfrau*" (L'avola) fu rappresentata per la prima volta al teatro di Vienna, fece improvvisamente di Grillparzer un poeta famoso. Dopo i "*Räuber*" di Schiller ed anche più tardi, non apparve più alcun dramaturgo, nella cui prima opera "sfavillassero tutte le fiaccole della poesia", come dalle tetrapodie trocaiche e dalle rime della "*Schicksalstragödie*" di Grillparzer. Ma essa era pur sempre una *Schicksalstragödie*. E poichè la "*Ahnfrau*" al suo apparire, quando codesti prodotti "mistici e così orribili" per Platen erano di gran moda, ne ritrasse vantaggio, rimase perciò attaccata tenacemente a Grillparzer la taccia di *Schicksalsdichter*, sebbene questa sola sua opera giovanile appartenga al genere prescritto. Tuttavia la "*Ahnfrau*" non giustifica senz'altro che sia messo accanto a Werner ed a Müllner, come gli capitò nella lode e nel biasimo della critica ed anche ne "La forchetta fatale" di Platen. Anche il vecchio barone von Borotin di Grillparzer contrappone alla snervante sommissione della propria energia, personalità e responsabilità al caso ed al destino l'ammonimento che la colpa degli avi non può diminuire la gioia delle proprie azioni e che solo le nostre colpe debbono destare in noi il timore di rassomigliare agli antenati colpevoli. Lo "*Schuld*" di Müllner rimanda la questione del "perchè" al giudizio universale. L'ultimo rampollo dei Borotin, rubato da ragazzo, il capo dei briganti Jaromir propone la questione corrispondente alle recentissime concezioni psicologiche e criminali, se il figlio del bri-

gante cresciuto fra briganti sia proprio un delinquente degno di essere condannato e non piuttosto la vittima del suo ambiente ed un necessario sviluppo del medesimo. I " *Räuber* „ di Schiller e le opere che li susseguirono dello stesso genere esercitarono naturalmente la loro influenza sovra la formazione della fosca tragedia di Grillparzer, quasi unica per sentimento e forza sinistra. La relazione di Karl Moor con Amalia appare qui ancora rinforzata, perchè Berta l'inconsapevole innamorata è nello stesso tempo la sorella di Jaromir. La fonte diretta della " Ahnfrau „ si trova nella novella " *Der schwarze Fritz* „ di Karoline Pichler. Ma se Grillparzer ricordava ancora nel 1846 fra le sue impressioni giovanili le fiabe di spettri e di fate del teatro civico leopoldino, questo influsso si manifesta appunto chiaramente nella "*Ahnfrau*„ spettrale e nel drama fiabesco " *Der Traum ein Leben* „ (Il sogno è la vita). Vienna, che secondo la confessione di Grillparzer, paralizzava come una " Capua degli spiriti „ col soffio snervante della sua sensualità la forza intellettuale de' suoi poeti, offerse tuttavia nelle sue animate scene popolari un fecondo terreno per una migliore produzione a dramatici quali Grillparzer, Raimund, Bauernfeld, anzi ancora ad Anzengruber.

Fig. 82. — Franz Grillparzer. Da un disegno di Joseph Schmeller (1826) nel Museo Nazionale Goethe in Weimar, riprodotto negli « Schriften der Goethe-Gesellschaft », vol. 10, Weimar, 1895.

Grillparzer forniva fino dal 1818 colla sua seconda tragedia "*Sappho*„ una splendida prova delle sue attitudini ad associare l'elemento popolare ed il classico in bella armonia artistica senza il concorso degli orrori romantici.

In quale singolar modo riuscì alla " Sappho „ di imitare il linguaggio della Ifigenia di Goethe, si vede solo appieno mediante il confronto colla sua imitazione esteriore dei rivali di Grillparzer, nel " *Sohn der Wildnis* „ e nella "*Iphigenie in Delphi* „ di Halm. Grillparzer foggiò il tragico della sua arte coi proprii intimi dolori. Saffo non trova chi possa comprendere la pienezza del suo sentimento e l'alto volo del suo spirito e Grillparzer induce la musa tragica a rivolgere in una poesia lirica a sè stesso la domanda se l'arte possa sostituire " ciò che la vita ti ha tolto „. " Sappho „ è il riscontro del " Tasso „ di Goethe, ma la cagione onde Saffo si perde non è come nel Tasso la lotta della fantasia dell'artista, ma quella del suo cuore col freddo mondo. Il Tasso non fu raggiunto per altezza di poesia, ma Grillparzer, che stima Goethe il principe degli esseri, è in ogni singolo tratto come nel complesso ciò che non fu mai Goethe: un dramatico.

Alla " Sappho „ sussegnì nel 1821 la trilogia "*Das goldene Vlies* „, al rifacimento dei miti ellenici la tragedia desunta dalla storia tedesco-boema "*König Ottokars Glück und Ende* „ (1825) e l'altra tolta dalla storia ungherese del sacrifizio di Bankban per i suoi principi: "*Ein treuer Diener seines Herrn* „ (1828), e tre anni più tardi la riduzione dramatica della saga di Ero e di Leandro, "*Des Meeres und der Liebe Wellen* „, quindi a riscontro di " La vita un sogno „ di Calderon la fiaba "*Der Traum ein Leben* „ (1834) e la commedia tolta dalla cronaca di Gregorio di Tours "*Weh dem, der lügt!* „. Solo alcune scene dell' "*Esther* „ diede il Grillparzer il 1863 nel "*Dichterbuch aus Oesterreich* „ di Emil Kuh. Dopo la sua morte si trovarono fra le sue carte accanto a molti frammenti ed a commedie giovanili insignificanti le tragedie compiute: "*Blanka von Kastilien* „, una imitazione diretta ed eccessiva del " Don Karlos „ di Schiller, scritta ancor prima della "*Ahnfrau* „, e le mature opere della vecchiaia: "*Die Jüdin von Toledo* „, "*Libussa* „ e "*Ein Bruderzwist in Habsburg* „.

Subito dopo aver finito la " Sappho „ si sentì Grillparzer attirato dalla leggenda di Medea. E come già Schiller nell'agosto del 1798 coll'approvazione di Goethe voleva saper usato questo " magnifico tema „ in un ciclo e Medea in tutta la sua storia, così anche Grillparzer ne disegnò fino da principio una trilogia.

Noi possiamo vedere svolgersi e compiersi in sulla scena il destino dal delitto contro il "*Gastfreund* „ (l'ospite) Frisso, mediante cui Eete il re dei Colchi si impadronisce del vello d'oro. "*Die Argonauten* „ (Gli Argonauti) rappresentano l'ardita impresa di Giasone per il ricupero del tesoro e il suo adoprarsi per ottenere l'amore di Medea e non mai più possentemente fu espressa la lotta contro la irresistibile e rovinosa passione in una rigida ed orgogliosa anima di fanciulla. Ma come il linguaggio pesante e sregolato degli ottusi barbari (ritmi liberi) nel "*Gastfreund* „ spicca sul discorso dolcemente scorrevole dei greci (verso sciolto), così nessuna intesa spirituale può darsi durevolmente fra la cupa sacerdotessa colchica e Giasone, l'amico di gioventù di Kreusa, la gioconda e serena figlia del re di Corinto. Nel terzo drama "*Medea* „ (vedi la tavola annessa) si deve rompere il patto conchiuso in un delitto comune fra l'eroe greco e la maga colchica: rovinoso per essi due e per tutti coloro che ambirono il vello d'oro, questo tesoro nibelungico dell'antica Grecia.

Fra la prima idea ed il compimento del lavoro ebbe luogo un viaggio di Grillparzer in Italia, a cui egli si accinse con superbe speranze, ma che ebbe per conseguenza di metterlo d'allora in poi in sospetto di nemico della religione presso la polizia austriaca per la poesia ispiratagli dal Colosseo "*Die Ruinen des Campo Vaccino* „, una imitazione certamente degli " Dei della Grecia „ di Schiller, ma pur vibrante di una forza e di un interesse speciale per lo spirito dei luoghi dov'era stata composta.

Per quanto il viaggio in Italia di Grillparzer abbia potuto dargli nuovi incitamenti per il ciclo progettato de " Gli ultimi romani „, di cui abbiamo i maggiori resti nello "*Spartakus* „, questa serie di drami come una tragedia su Arminio, e " Gli ultimi re di Giuda „, un " Fausto „ ed un " Cristo „ rimasero nondimeno incompiuti. La storia, che aveva attirato Grillparzer dalla prima giovinezza, se lo mantenne ancora fedele. Sopratutto gli sorse l'idea di ridurre in drama " La fortuna e la fine di un potente „ cioè il destino di Napoleone. Un drama napoleonico non sa-

Die erste Seite von Grillparzers „Medea“.

Nach der Originalhandschrift des Dichters, in der Stadtbibliothek zu Wien.

rebbe stato frattanto permesso sui teatri austriaci e Grillparzer da vero dramatico non poteva scrivere dei drami per la lettura. Così dei tratti napoleonici trapassarono al possente re degli slavi, Ottokar di Boemia, nel cui vincitore Rodolfo di Absburgo il leale Grillparzer potè magnificare nello stesso tempo l'Austria e la sua casa regnante. Di già Collin aveva cominciato un poema " *Rudolf von Habsburg* ", l'arcivescovo di Erlau *Johann Ladislaus von Pyrker* (1772-1847) scrisse imitando Klopstock oltre una " *Tunisias* " che ha per contenuto la conquista di Tunisi fatta da Carlo V, anche un poema eroico " *Rudolf von Habsburg* " nel 1824. Anzi di Grillparzer stesso abbiamo i quattro primi canti di un poema epico " *Die Schlacht im Marchfelde* ". Ma per lui come già per Schiller, il progettato poema eroico, per il quale aveva utilizzato la fonte principale della sua tragedia, l'antica cronaca rimata stiriana di Ottokar von Horneck, che figura anche nel drama, doveva cedere allo istinto della figurazione dramatica. Il governo di Metternich non voleva frattanto drami tolti dalla storia patria, quali domandava invece ai poeti austriaci l'appassionato storico *Joseph von Hormayr*, che partecipò alla insurrezione del Tirolo, da lui poi narrata. L' " Ottokar ", accolto con giubilo, scomparve per opera dello influsso tzeco (cui era quasi per riuscire il colpo di sopprimere il manoscritto) dalle scene e pur troppo anche presentemente ricompare solo di quando in quando nei repertorii. E pertanto i tedeschi avrebbero tutte le ragioni di aver caro al pari dei drami regali di Shakespeare questo drama storico svolto con pari senso patrio della storia e singolarissima vigoria poetica. L' " Ottokar " di Grillparzer è il più importante ed il più compiuto drama storico che la letteratura tedesca possieda accanto al " *Wallenstein* " di Schiller. Colla rappresentazione della sedizione boema e della lotta dell'arciduca, che precedettero sotto la signoria dello imperatore Rodolfo II lo scoppio della guerra dei trent'anni, riuscì Grillparzer a creare nello amletico carattere dello imperatore indeciso e schivo dall'agire una delle più meravigliose figure dramatiche della letteratura mondiale. Ma nel " *Bruderzwist* " come nella " *Libussa* " che soccombe nella lotta fra la sua natura di veggente e il dovere di donna fedelmente compiuto, si scorge tuttavia l'allontanarsi del poeta dal teatro. Non è più la vigoria e la concisione dramatica che spingono direttamente avanti l'azione e che nello impetuoso " Ottokar ", nel " L'aureo vello " ingegnosamente congegnato, nella tragedia di Ero, attraversata da un soffio di molle e fantasiosa sensualità, nella commedia " Guai a chi mente " confermante sul serio e nello scherzo il suo titolo, soddisfano in pari misura le esigenze poetiche e le esigenze sceniche.

Grillparzer stesso dichiarava ancora nel 1859 che egli avrebbe sempre proceduto per quella via, che Schiller il fondatore " di una forma a dirittura esemplare indicò a noi tedeschi per lungo, lunghissimo tempo, anzi per ogni tempo avvenire ". Il suo sconfinato entusiasmo per Lope de Vega, pur quando egli aveva dinanzi agli occhi come nella geniale " Ebrea di Toledo " il rifacimento di Lope del medesimo tema, non potè condurlo all'errore romantico della imitazione del drama nazionale spagnolo, i cui trochei egli usò soltanto nella " *Ahnfrau* " e nel " *Traum* " invece dei giambi di Schiller. Egli richiedeva dalla scena la vita del suo tempo, anche se vi fossero più ristretti i confini dello spazio e del tempo. A scopo della sua produzione dramatica egli mette appunto una tale fusione della vita e della forma che ad ambedue sia dato il loro pieno diritto. Ma questa produzione per le condizioni particolari dell'Austria, sotto il cui giogo pareva già una difficile arte a Grillparzer il solo vivere, e ancora più per il temperamento del poeta ricevette una sua propria impronta, diversa dalla nota dramatica di Schiller.

Noi possediamo di Grillparzer, oltre le sue confessioni personali nei drami e nelle sue concettose poesie (“ *Tristia ex Ponto* ”, 1835) che ci svelano nelle “ *Jugenderinnerungen im Grünen* ” anche la storia della sua relazione con Katharina Fröhlich, la fidanzata ardentemente amata e tuttavia non sposata, ancora due racconti: “*Das Kloster bei Sandomir* ” (1827), donde Gerhart Hauptmann trasse la sua fosca visione dramatica “ Elga ”, e “ *Der arme Spielmann* ” (1848). Come Grillparzer, che scrisse per Beethoven un libretto d'opera musicato poi da Konradin Kreutzer “*Melusina*”, riferì al povero suonatore di violino solo il suo amore, non la sua intelligenza musicale, così il poeta che riuscì a creare un camerata così giocondo quale il guattero Leon in “ *Weh dem, der lügt!* ” e la superba vigoria di Primislaus il virile domatore di Libussa, non è, ben lo si comprende, una persona sola collo inetto, debole protagonista della sua storia viennese. Ma egli trasferì alcuni tratti della sua propria natura (secondo Johannes Volkelt il “ tipo di un uomo che tutto rivolto alla vita interna abborre dal mondo ”) in quella figura commovente per la sua impossibilità di avere aiuto: la delicata sensibilità per le asprezze della vita, l'essere schivo del mondo, lo stimare per massima felicità “ la tranquilla pace intima ” ed il debole animo. Ben poteva egli gridare nella coscienza della sua personalità in una pena interiore ed in tormenti esteriori: “ Essi non mi avviliscono anche se lo tentassero per mille anni ”, ma non era una natura abile alla lotta come Schiller. Egli non dice giusto per ogni poeta ma per sè stesso, quando esclama: “ Chi canta non può andare in corazza ”. Grillparzer confessò che il dispotismo aveva annientato la sua forza poetica; ma quando l'antico stato poliziotto si sfasciò nella rivoluzione del marzo, egli sentì sovratutto l'ambascia del vecchio austriaco fedele all'imperatore. Tenne chiusi nel cassetto i suoi taglienti “ epigrammi ”; ma nel tempo della miseria si vendicò nel modo più nobile de' suoi antichi persecutori, esortando energicamente nello appello al “*Feldmarschall Radetzki* ”, la sua poesia più famosa, di riporre il bene dello stato intiero al di sopra delle contese dei partiti: “ Buona fortuna, mio generale, tira il colpo! non solo per il bagliore della gloria; nel tuo campo è l'Austria, noi altri siamo dispersi rottami. Un comune aiuto nel comune bisogno ha fondato stati e regni; l'uomo è un solitario solo nella morte, ma la vita e lo sforzo ci riuniscono ”. Ma appunto perchè egli amava la sua Austria, l'antico “ nero-giallo ” giuseppino non voleva abbandonare il predominio dello spirito tedesco e l'unione colla grande madre patria nella Ostmark, fondata dagli “ ultimi tedeschi ”. E poichè egli potè ancora vivere quando “ si levò l'arruffato capo degli Slavi e dei Magiari. non risparmiò nei pungenti versi “ *Sprachenkampf* ” il frizzo più acuto contro i nemici della coltura superiore e della lingua tedesca.

Per quanto volentieri Grillparzer, che si era acquistato una coltura vasta e profonda ed era pure un rigido censore di se stesso, inveisse contro la filosofia tedesca e la critica che la rimpiccioliva ingiustamente, non cessò per questo di volgere sempre con riverente sentimento lo sguardo verso Weimar. Egli non possiede l'eroismo di Schiller nè la rude vigoria di Kleist. Ma per ciò non avrebbero codesti due potuto raggiungere quella fusione di sognante mollezza e di accesa passione che si trova in Ero e Leandro, la lieve costruzione fiabesca del sogno che colla illusione delle sue false apparenze serve di ammonimento al colpevole Roustan, e la fusione tedesco-spagnuola del “*Weh dem, der lügt!* ”. Grillparzer non era meno libero di Goethe e di Schiller nel suo pensiero, ma in riguardo della più tepida riflessione dei critici tedeschi del nord si dichiarò all'occasione un poeta cattolico. Gli elementi artisticamente emotivi del culto

cattolico e la serena gioia austriaca del vivere conferiscono alla eloquenza, con cui egli esprime una matura saggezza in versi virilmente saldi e pertanto ritmicamente eufonici, una impronta diversa da quella di Schiller. Grillparzer inoltre si profonda più che Schiller nella vita spirituale de' suoi eroi, senza però agitare come Hebbel bizzarri problemi psicologici. Il dramatico austriaco avrebbe così potuto ripetere nel senso schilleriano la superba frase: " Il senso è ciò che più alto del mondo, fa il poeta ".

Sotto la influenza di Grillparzer si formarono altri dramaturghi austriaci, quali *Otto Prechtler* dell'Austria superiore (1813-81) ed il barone Franz Joseph von Münch-Bellinghausen, nato il 1806 in Krakau, che negli ultimi anni della sua vita, essendo morto nel 1871, successe a Laube nella direzione del *Burgtheater*. Münch-Bellinghausen appartenne, sotto il nome di *Friedrich Halm*, per un certo periodo di tempo alla schiera dei tragici più popolari. Sotto la guida del malinconico benedettino Enk von der Burg egli si cimentò nel rifacimento di drami spagnuoli e nel 1835 colla sua riduzione dramatica a fine tragico della novella di Griselda del Boccaccio, in cui Gerhart Hauptmann naufragò completamente nel 1909, ottenne un decisivo successo teatrale, che si ripetè col "*Sohn der Wildnis* " (1842) e si accrebbe col " *Fechter von Ravenna* ". Ma appunto questa lotta tra l'amor materno e l'onore principesco, che spinge la prigioniera Thusnelda ad uccidere suo figlio, affinchè il degenerato non diventi un gladiatore, si svolge come tutto il drama in modo superficiale, mentre in altri suoi drami la bella lingua dei versi ed il nobile sentimento del poeta ci fanno passar sopra alla artificiosità ed alla inverosimiglianza dei caratteri. I " racconti " di Halm formano un fondamento più saldo della sua gloria che non i suoi drami. Con Grillparzer, a cui fu di moda il preferirlo per un certo periodo di tempo, non si può affatto metterlo a confronto, e questi si sentì urtato dalle debolezze abilmente dissimulate dell'opera pretensiosa di Halm, mentre si interessò cotanto delle doti più solide del suo amico *Eduard von Bauernfeld* (1802-90) da collaborare ad una delle sue migliori commedie: " *Die Bekenntnisse* " (1833).

Bauernfeld, un vero tipo di viennese, che aveva già scritto a diciasette anni una gran quantità di poesie, parecchi drami e commedie e fedele al suo convinto liberalismo aveva partecipato ai fatti di marzo, fornì fino alla sua vecchiaia il teatro tedesco dei suoi doni giocondi e graditi. Ma come i suoi ricordi ed i suoi diarii ci danno sopratutto notizia del tempo anteriore alla rivoluzione del Marzo, così appartengono pure a questo periodo le sue migliori produzioni: " *Bürgerlich und Romantisch* " (1835) e il " *Grossjährig* ", ricco di allusioni, la cui rappresentazione del 1846 ebbe il valore di un avvenimento politico. La innata giocondità e l'arguto genio inventivo, lo studio dei modelli francesi, che non pregiudica punto lo schietto carattere viennese dei suoi lavori, il dialogo naturale e tuttavia squisitamente eletto conferiscono alle commedie di Bauernfeld tali pregi che ci possono sembrare in antitesi alla profondità di pensiero del teatro modernissimo la cosa migliore della leggera commedia di conversazione.

Un contenuto più schiettamente poetico che non nelle poesie e nelle commedie briosamente dialogate di Bauernfeld si nasconde nelle " produzioni popolari " tratte dall'attore *Ferdinand Raimund* (nato nel 1790 in Vienna) per

il teatro civico leopoldino e ne' suoi ultimi anni di vita per il teatro civico giuseppino dai racconti delle fate, popolari in Vienna fino dai giorni di Mozart e di Schikaneder.

Ad una rappresentazione di "*Der Traum ein Leben*" Raimund dichiarò malinconicamente che qualcosa di simile aveva voluto fare egli stesso nel suo "*Bauer als Millionär*", ma che egli non aveva la bella lingua alata nè questa sarebbe stata compresa nel teatro del sobborgo. "È un peccato per me!" Si comprende che Raimund nella coscienza del suo ingegno avrebbe volentieri preso un posto fra i poeti letterariamente riconosciuti e si dolesse della deficienza della sua coltura. Ma la sua importanza storica consiste precisamente in ciò che l'attore-autore potè mantenersi fedele al teatro tradizionale viennese, nobilitandolo col suo profondo sentimento e colla sua innata vena poetica. Così Heinrich von Treitschke potè dire a gloria dell'umorista viennese che egli era stato il primo poeta tedesco dal tempo di Hans Sachs "che in verità seppe avvincere tutto il popolo alla scena e rallegrare la massa con opere di cui potevano compiacersi ed entusiasmarsi anche le persone colte".

Fig. 83. — Ferdinand Raimund. Da un quadro ad olio di Frank, già posseduto dal signor K. Konegen di Vienna.

L'attore che cominciò nel 1823 la sua opera introducendo le solite figure comiche di Hanswurst e di Staberl nella farsa "*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*" ed undici anni più tardi finì prematuramente colla fiaba-originale "*Der Verschwender*", fu come parecchi altri poeti umoristici una natura seria e fosca. Come comico e poeta comico fu un beniamino del pubblico. Ma l'attore, che sentì così amaramente la tristezza di quella professione, di cui pure si dolse lo Shakespeare ne' suoi sonetti, trovandosi sul punto di venir meno ad una sua sconsiderata promessa di nozze ad una giovinetta non più amata, fu obbligato da quello stesso suo pubblico a serbarla. Lo sfortunato matrimonio fu tosto sciolto, ma un nuovo legame fu proibito al cattolico, sicchè non potè mai dare il suo nome alla sua fida amante Toni Wagner. Il dissidio colla famiglia di essa rattristò ancora più l'animo di Raimund. Per il timore che il morso di un cane ritenuto idrofobo gli avesse potuto comunicare la rabbia si uccise nel 1836 in Pottenstein.

Alcuni tratti della sua natura diede Raimund nella sua penultima *féerie*: "*Der Alpenkönig und Menschenfeind*" (1828) (Il re delle Alpi ed il misantropo) al signore

di Rappelkopf che si crede perseguitato dappertutto e viene solo guarito colla vista della propria follia nel suo sosia rappresentato dal re delle Alpi. Raimund rielaborò qui originalmente l'antico tema del " Timone „ di Shakespeare, come utilizzò la saga di Fortunato nel " *Barometermacher* „ e mise a fondamento del " *Diamant des Geisterkönigs* „ (1824) la storia e la morale tolta dalle " Mille ed una notte „ e svolta pure negli "*Abbassiden* „ di Platen, che l'amore di una giovinetta nobile e pura " è il più bel diamante „ che un giovane possa guadagnarsi. In lode della gioconda povertà cantata da Valentin nel " *Hobellied* „ risuonano antiche note del " *Volkslied* „. Ed il poeta popolare esorta alla contentezza nella limitazione dei proprii desiderii, così come viene raccomandata a conforto dal saggio in " *Der Traum ein Leben* „ di Grillparzer. La situazione generale doveva accentuare questa tendenza idillica nei poeti austriaci anteriori alla rivoluzione del marzo. Il teatro popolare da Hans Sachs fino ad Anzengruber ha per suo carattere questo bisogno di moralizzare. Ma a Raimund come solo ad un grande e vero poeta riuscì di trasmutare la morale in una concezione poetica, quando egli fa che la giovinezza si allontani danzando dal contadino Wurzel diventato ricco col *lied* di commiato " *Brüderlein fein* „ e fa scendere la penosa vecchiaia sul ghiottone attraverso la finestra sovra un cocchio di nuvole. Sono " scherzi balordi „ quelli con cui abbandona alle risate spiriti, fate e maghi, la comica coppia di servi Florian e Mariandel, il briccone Habakuk ed il fedele Valentin, che si accompagnano secondo la tradizione di Hanswurst coi loro padroni, ma la mescolanza di un umorismo originale e di profondo sentimento, di vena poetica e di arguzia comica ci fanno ritenere il " *Bauer als Millionär* „ ed il " *Verschwender* „ una splendida e nobile fioritura della poesia popolare austriaca non ancora contaminata da influssi stranieri.

Ma Raimund stesso potè ancora vedere con suo dolore che l'ingenuo carattere dello spettacolo popolare viennese andava perduto colle farse del comico *Johann Nepomuk Nestroy* (1801-62). Nel 1833 Nestroy ottenne un successo decisivo col " *Böse Geist Lumpazi-Vagabundus* „, che fu ancora accresciuto colla composizione dei contrasti sociali dalla sua miglior produzione: "*Zu ebener Erde und erster Stock* „ (1838) (A terra ed al primo piano). La nobile natura di Raimund non poteva e non doveva accettare la lotta coi mezzi più potenti che servivano a Nestroy per attirare la folla, cioè coll'uso di equivoci volgari. Nestroy non è un successore di Raimund, ma caratterizza il passaggio dall'antico spettacolo popolare interpolato di canti alla frivolità della operetta, questa nemica mortale di ogni sano teatro popolare. In conformità della dominante predilezione per la operetta anche il teatro tedesco di Berlino diede un più largo sviluppo appunto a questo elemento operettistico, nocivo al drama popolare, allorchè nel 1908 richiamò immeritatamente ad una nuova breve vita scenica la satira politica "*Freiheit in Krähwinkel* „ sorta durante la breve ebbrezza di libertà del 1848.

La nota idillica, che spicca nelle vedute di Grillparzer e Raimund sovra la vera felicità, imprime il suo suggello sovra tutta l'attività letteraria di *Adalbert Stifter* (1805-68) (vedi la tavola annessa). Al pari di *Joseph Rank* (1815-96) che già fino dal 1842 ne' suoi "*Bilder und Erzählungen* „ descrisse numerose storie e poco tempo prima della sua morte nelle "*Erinnerungen aus meinem Leben* „ (Ricordi della mia vita) la vita popolare della sua patria, anche Stifter è un figlio della Foresta Boema. Egli deve alle impressioni giovanili della patria

l'amore ed il profondo sentimento della natura e la capacità di ritrarla nei minimi tratti come nella sua vita universa. Dal 1849 in poi visse in Linz colla carica di ispettore delle scuole popolari dell'Austria superiore.

La prima novella di Stifter "*Der Condor*" apparve nel 1840, e quattro anni più tardi il primo volume de' suoi "*Studien*", a cui seguì solo nel 1857 il suo secondo capolavoro "*Der Nachsommer*" (L'estate di San Martino). Il pio e placido narratore, l'ardente amico della natura, che la sapeva descrivere così pittorescamente si acquistò in Austria ed all'estero una entusiastica simpatia. Stifter, schivo del mondo, divide con Jean Paul l'amore per le cose piccole ed insignificanti e la prolissità faticante, ma si tiene tuttavia lontano nella concezione e nella lingua malgrado qualche somiglianza da tutti gli eccessi romantici con quella sua natura semplice ed arida. Nei suoi racconti i singoli elementi di poesia che il suo limpido occhio di pittore intravede in particolar guisa, sono riprodotti con diligente fedeltà ed acutezza. Al buon uomo, un po' borghesuccio, difetta però talvolta la passione che si richiede nel poeta.

Gli scrittori austriaci, ad eccezione di Karoline Pichler e di Stifter, recarono un piccolo contributo prima del 1848 alla letteratura narrativa, che in Germania era dominata in parte dalla imitazione di Walter Scott ed in parte dalla novella a tesi della Giovane Germania, siccome essa fu assai coartata tanto nel romanzo storico quanto nel contemporaneo dalla censura e proprio dalla peggior censura, che non sopprime solo gli scritti ma svoglia pure gli autori dallo scrivere. L'energico ufficiale e diplomatico conte *Anton von Prokesch-Osten* riuscì a portare un contributo di durevole valore solo alla letteratura di viaggio colla descrizione dei suoi viaggi in Oriente (1823-30). Ma il barone *Joseph von Hammer-Purgstall* (1774-1856), vivente in Vienna, si adoperò con buon successo a far conoscere ed a riprodurre in poesia le letterature orientali. Già si parlò de' suoi incitamenti pel "Divan" di Goethe. L'ottimo medico viennese e riformatore della pedagogia, il barone *Ernst von Feuchtersleben* (1806-49), si era scelto a suo compito la diffusione della letteratura tedesca e lo incremento della cultura austriaca. Egli non deve proprio la sua gloria alle sue limpide "*Gedichte*" (1836) virilmente austere, poichè di "*Es ist bestimmt in Gottes Rat*" (È stabilito nel consiglio di Dio), divenuto un *Volkslied*, si dimenticò nella sua gran popolarità il nome dell'autore. Ma le prolusioni "Per la dietetica dell'anima" tenute nel 1844 diventarono uno dei migliori libri, nonchè uno dei più letti della letteratura medica popolare.

Poichè il primo entusiasmo per la "*Ahnfrau*" e la "*Sappho*" di Grillparzer era stato soffocato dalla critica, toccò ai *lirici* la sorte di rappresentare nobilmente la letteratura austriaca e fra essi destò primieramente rumore il barone slesiano *Joseph Christian von Zedlitz-Nimmersatt* (1790-1862; vedi la tavola annessa, figura in alto a destra) colle "*Totenkränzen*". Solo nel 1830 e nel 1832 il conte Anton Alexander von Auersperg di Leibach (1806-76), sotto lo pseudonimo di *Anastasius Grün*, ed il suo amico Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau (1802-50), sotto lo pseudonimo di *Nikolaus Lenau*, pubblicarono le loro prime raccolte di poesie.

Mentre Grün e Lenau espressero risolutamente nella loro poesia l'aspirazione alla libertà politica e religiosa, *Zedlitz*, originario dell'Austria-Slesia, non

Adalbert Stifter. Da un ritratto del fotografo Victor Angerer di Vienna.

Joseph Christian, barone di Zedlitz. Da una fotografia (1854) di F. Hanfstaengl, Vienna.

Anastasius Grün (Anton Alexander, conte di Auersperg). Da un ritratto (1873) del fotografo Mayer, Graz.

Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau). Da una copia del quadro ad olio di K. Rahlsch, posseduto dal Prof. Dr. von Doderer, Vienna.

Poeti austriaci.

appartenne solo alla Cancelleria di Stato ma sostenne anche in qualità di pubblicista la politica di Metternich. Di tutti i poeti austriaci è il più intinto di romanticismo.

Zedlitz imita direttamente nei suoi drami i drami spagnuoli (" *Der Stern von Sevilla* ", 1830; la morte del Tasso sotto il titolo " *Kerker und Krone* "), dal che Grillparzer, nonostante il suo entusiasmo per Lope, si era efficacemente guardato. Zedlitz completò le riproduzioni romantiche delle forme straniere colla introduzione della *canzone* italiana, che trattò con maestria nei " *Totenkränze* ". I suoi " *Altnordischen Bilder* " (1850) ricordano Fouqué, la fiaba " *Waldfräulein* " (1851) un po' esteriormente, ma con buon *humour*, Eichendorff. La ballata " *Die nächtliche Heerschau* " raggiunge sola, di tutte le posie tedesche su Napoleone, la fama dei " *Grenadiere* " di Heine. Il poeta ispirato dal genio della tomba, che aveva combattuto nel 1806 e 1809 in qualità di luogotenente degli ussari contro Napoleone, indulge anche nelle canzoni delle " *Totenkränze* " alla grandezza di Napoleone in Sant'Elena, come egli consacra un commovente lamento al contrasto della gloria e della fortuna sulle tombe di Wallenstein, Petrarca, Romeo e Giulia, Tasso e di Byron da lui stesso egregiamente tradotto.

I " *Totenkränze* " di Zedlitz diventarono subito un patrimonio comune di tutta la letteratura tedesca, mentre il grande successo del primo dei suoi due " *Soldatenbüchlein* ", 1849 (Libretti del soldato) rimase confinato in Austria ed anche qui nello ambiente militaresco. Ma il *Lieder- und* "*Denkstein*"*-Sammlung* del vecchio guerriero, sorto sotto la impressione della famosa poesia per Radetzky di Grillparzer, è notevole dal punto di vista storico quale un contributo alla storia della rivoluzione e delle battaglie dello esercito imperiale in Italia ed in Ungheria. Allo incontro *Karl Egon von Ebert* (1801-82) di Praga, coi suoi poemi e colle sue poesie, e *Karl Gottfried von Leitner* di Graz (1800-1890), l'Uhland austriaco, colle sue poesie (1825) e colle sue novelle si acquistarono un posto d'onore nella innumerevole schiera dei poeti lirici ed epici solo dentro i confini della cerchia più stretta della letteratura austriaca. *Johann Gabriel Seidl* (1804-92) di Vienna superò nel rifacimento del testo degli inni popolari austriaci, accompagnati fino dal 1854 dalla musica di Haydn, i suoi emuli. Le sue poesie in alto-tedesco e dialettali (basso-austriaco) come le sue novelle (" *Juana* ", " *Die Schweden vor Olmütz* ") si guadagnarono in Austria una fida e vastissima cerchia di lettori. La poetessa viennese *Betty Paoli* (Elisabeth Glück; 1814-94) trovò una simpatia più generale di già colla sua prima raccolta di versi (1841). Questa donna intelligente ed energica, che seppe esprimere appassionatamente in una forma schilleriana i suoi affetti e la ricca vita del suo pensiero, si può conoscere molto bene nella scelta di poesie pubblicata con una prefazione da' suoi amici Saar e Marie von Ebner-Eschenbach (1895), a cui seguì nel 1908 anche una antologia delle sue critiche e de' suoi saggi. Ella accennò alla baronessa von Droste-Hülshoff come a un suo modello, che non raggiunse neppure di lontano. Nel " *Tagebuch* " si scorge e per la forma e per il contenuto l'influenza di Angelus Silesius. Non pertanto essa mostra in generale un sentimento ed un pensiero proprio.

Se a *Moritz Hartmann* (1821-72) originario di un villaggio boemo di ebrei venne fatto di destar rumore già colla sua prima raccolta di versi " *Kelch und*

Schwert „ (1845), ciò dipese oltre che dalla sua ricca vena, che si confermò variamente più tardi in poesie epiche, in novelle, in descrizioni di viaggi, pure dalla persecuzione politica. Hartmann fu inviato a Vienna dal parlamento di Francoforte e sfuggì solo per un caso alla sorte di Robert Blum. Come Hartmann, che seppe ottimamente nelle sue liriche fissare dal primo verso il tono fondamentale sul quale poggia tutta la poesia, provenne anche *Alfred Meissner* (1822-85) dalla Boemia. Nel poema “ Ziska „ del 1846 egli sostenne le idee liberali e fece valere per il primo i diritti degli Czechi. Più tardi Meissner si acquistò un'ampia cerchia di lettori coi suoi romanzi, per i quali si servì in notevolissimo modo di sussidii stranieri. Un fido amore per il suo montagnoso paese tedesco, che egli sognò libero dal dominio dei gesuiti, spira dai *lieder* del lirico *Hermann von Gilm* di Innsbruck (1812-64). *Adolf Pichler* (1819-1900), professore di mineralogia nella università di Innsbruck, negli “ *Schattenbilder aus der Vergangenheit* „ discorse ancora nel 1892 delle condizioni del Tirolo prima del 1848. Nel 1846 da patriotta tedesco cantò i suoi “ *Frühlieder aus Tirol* „ e nel 1848 combattè contro gli italiani per il suo Tirolo tedesco. L'autobiografia del cattolicissimo professore merano *Beda Weber* (dal 1798 al 1858) ci fa conoscere un altro gruppo di scrittori tirolesi. I poeti liberali del Tirolo, favorevoli alla chiesa, che si batterono nel 1840, avevano creato nel loro circolo studentesco un almanacco per la lega dei poeti di Innsbruck negli “*Alpenblumen aus Tirol* „ (1827-29).

Il lamento spesso sollevato in Austria che la storia della letteratura tedesca trascurasse ingiustamente la produzione letteraria dei tedeschi nella *Südostmark*, non è di fatto senza fondamento. La maggior parte di codesta produzione per se stessa buona e gloriosa ebbe appunto una grande influenza sullo sviluppo della letteratura tedesca. Allo incontro *Anastasius Grün* (vedi la tavola annessa a pag. 490, la figura di sotto a sinistra), colle sue “ *Spaziergänge eines Wiener Poeten* „, 1831 (Passeggiate di un poeta viennese) e coi “ *Nibelungen im Frack* „ (1849), diede realmente uno splendido ed efficace modello alla poesia politica. Il nobile poeta non utilizzò soltanto come il principe Pückler le idee liberali senza un reale interesse ad ornamento della sua opera letteraria, ma sostenne la causa della libertà come poeta politico con infiammata ed onorevole fede. Il suo grido di esortazione nelle settimane del marzo del 1848: “ Un popolo si crea da sè il suo destino, altrimenti è solo maturo per morire „ non vale soltanto per gli austriaco-tedeschi ma per ogni popolo in ogni tempo. Ed appunto fra la nobiltà tedesca del regno degli Absburgo, che una volta diede parecchi poeti alla schiera dei minnesingheri, ma che dal 1866, per amore degli Czechi e dei Magiari, tradì e tradisce così volentieri il suo tedeschismo, spetta doppia lode al tedesco e liberale rampollo dell'Auersperg.

Colla sua traduzione dei “ *Volkslieder aus Krain* „ Grün introdusse per la prima volta nel 1850 la poesia slovena nella cerchia della letteratura mondiale. Nel poema umoristico ma pur ricco di pensosa saggezza “ *Der Pfaff vom Kahlenberg* „ seppe abilmente contaminare le antiche burle del prete Amîs e di Kalenberg (cfr. vol. I, p. 154, e 270) e di Neidhart (cfr. vol. I, p. 228 e 269) e ravvivarle colla fresca descrizione dei luoghi a lui ben noti. La sua corona di romanze “ *Der letzte Ritter* „ (L'ultimo cavaliero) fa da umoristico riscontro al “ *Rauschebart* „ di Uhland. Egli volge uno

sguardo amoroso al passato ma apprezza con una ardenza non minore la libertà del nuovo mondo. Come uomo ci appare pieno di nobiltà nel suo pensiero, amabile e saldo nel suo carattere, fido amico de' suoi amici, ed i pregi dell'uomo si rispecchiano nelle imagini felicemente scelte, nel fresco ritmo, e nel vivace sentimento delle sue poesie ora acutamente satiriche ora lietamente scherzose. Il cantore de " L'ultimo cavaliere " è egli stesso un cavalleresco cantore senza macchia e senza paura.

Il conte Auersperg pubblicò anche le opere postume del suo amico *Nikolaus Lenau* (vedi la tavola a pag. 490, la figura in basso a destra) e curò la prima edizione completa delle poesie di Lenau, allorchè lo sventurato morì nel 1850 nel manicomio di Oberdöbling presso Vienna dopo sedici anni di demenza. Lenau nacque nel 1802 nel villaggio di Csatád presso Temesvár. Egli potè ritrarre con verità di vita dal vero il paesaggio che serve di sfondo alle sue ballate di Mischka e ai molti "*Bilder aus dem Leben*" in cui si aggirano con forte rilievo ussari e zingari, contadini e masnadieri ungheresi. Ma quantunque egli amasse nella sua poesia il colorito locale ungherese e potesse competere nel suonare il violino con uno zingaro ungherese, si sentiva un poeta tedesco ed era da parte dei suoi due genitori di pura schiatta tedesca.

Ma fu un triste retaggio quello che il padre leggero e dissoluto e la madre apppassionata lasciarono al figlio. Solo quando nel 1844, durante un soggiorno in Stuttgart, si manifestò in Lenau la pazzia, ogni lettore de' suoi *lieder* potè accorgersi che il poeta non aveva giuocato in essi superficialmente colla doglia mondiale di Byron allorchè egli piegava il suo sguardo velato d'ombra sul seno della " melanconia pensosa ", guida della sua vita. Egli aveva ereditato dalla madre la melanconia. La sua prima amata, Berta, gli era diventata infedele. L'inquietudine interiore lo spinse nel 1832, quando appunto il Cotta pubblicò le sue " Gedichte ", al di là dell'Oceano. Egli voleva educare la sua fantasia alla scuola delle foreste e dei paesaggi americani e " macerare " il suo cuore colla nostalgia della sorella che abitava a Vienna e degli amici di Svevia per attingere lo scopo più alto della sua vita, la perfezione artistica. Le sue poesie contengono infatti accanto alle "*Atlantika*" due gruppi di "*Reiseblätter*" (Fogli di viaggio). Ma non si trattenne in America più di un anno. Il novelliere e critico satirico viennese *Ferdinand Kürnberger* (1823-79) che amò nella fierezza del suo carattere di battere una sua propria via ("*Literarische Herzenssachen*", 1877, *Novellen*, ed i drami *Katilina* e *Firdusi*) nel romanzo "*Der Amerika-Müde*" (1855) adombrò Lenau nella figura del poeta Moorfeld, utilizzando per le sue descrizioni anche le impressioni di viaggio di altri. Al ritorno in patria si trovò Lenau di fronte al suo destino. Solo allora prese a conoscere la moglie di un suo amico viennese, Sophie Löwenthal, e la passione che li avvinghiò ambedue indissolubilmente l'uno all'altra, contribuì colle intime battaglie durate per undici anni, che spinsero il poeta qua e là fra Vienna e Stuttgart senza posa, allo sviluppo della sua pazzia.

I germi di essa preesistevano in lui da un pezzo. I " *Schilflieder* " indirizzati nel 1831 a Lotte Gmelin, che Lenau stesso prediligeva fra tutte le sue poesie, rivelano la sua disperata malinconia nonchè il suo sentimento della natura con meravigliosa profondità. Lenau viene solo sorpassato da Goethe nella sua animazione della

natura, quale ci appare sovratutto dai " *Waldlieder* ". I suoi *lieder*, in cui Laube magnificava nel 1835 la leggiadra fusione dei pregi di Uhland e di Heine, esercitarono più che quelli di ogni altro poeta tedesco la loro malia sovra i musici, particolarmente sovra Robert Franz. La poesia stessa assume già per il senso musicale di Lenau un molle elemento ritmico. Certamente questa mestizia dissolvente di Lenau, che, come lo dimostra appunto chiaramente la poesia qui annessa dell'agosto 1833, infonde nella natura i proprii dolori, contiene qualcosa di morboso. I *lieder* di Lenau sono la confessione di un'anima triste fino alla morte come quelli di Eichendorff sono la confessione di un'anima giocondamente pura. Ma l'incanto poetico in queste ricche variazioni di un doloroso motivo fondamentale deriva da un nobile cuore ferito e ritorna perciò al cuore.

Per un " Faust " (1835) mancava certamente a Lenau la cultura filosofica nè gli bastava la forza della fantasia. Il poema fra epico e dramatico si spezza in episodii pieni di sentimento e nel suo complesso ondeggia fra il riconoscimento e l'avversione del panteismo. Lenau ci appare all'incontro risolutamente favorevole al cristianesimo nel suo poema epico meglio riuscito, nel " *Savonarola* " (1837), le cui singole romanze si riconnettono armonicamente al quadro generale. I foschi quadri degli "*Albigenser* " (1842) si collegano solo per mezzo delle idee del poeta, che accompagna con interesse la sanguinosa rovina degli eretici provenzali come un episodio nella grande lotta per la libertà delle umanità progredite. Un " *Don Juan* " nella forma liberissima di un poema dialogico fu l'ultimo lavoro di Lenau. Ancora prima del compimento di questo poema esuberante di una colorita passione sensuale, che ispirò a Richard Strauss una delle sue pittoriche sinfonie, anche per lo stesso Lenau, sfrenatamente avido di creare e di amare, lo infiammato splendore della sua fantasia si ridusse, come si esprime con una efficace similitudine il suo Don Juan, sazio della vita, in nera cenere.

Nel periodo che corre fra il 1817 ed il 1848 l'Austria non fu solo magnificamente rappresentata da Grillparzer, Raimund, Grün e Lenau nella poesia tedesca. Questi degnissimi campioni attestarono pure nello stesso tempo, a dispetto di ogni impedimento della censura, l'intima, indissolubile connessione popolare, che collega le migliori produzioni artistiche della Ostmark tedesca colla coltura di tutta la Germania e colla letteratura dei classici di Weimar.

4. Dalla morte di Immermann ai " Festspiele "[1] di Bayreuth.

Simultaneamente al " Münchhausen " di Immermann apparve negli " *Hallesche Jahrbücher* " del 1839 un manifesto di Ruge e di Echtermeyer contro il romanticismo. Ma il romanzo di Immermann è storicamente più importante di quella rumorosa ma un po' tardiva dichiarazione di guerra. Negli " Epigoni " e nel " Münchhausen " Immermann si mette originalmente al di sopra delle fazioni fra loro discordi del romanticismo e della Giovane Germania, in un modo affatto

[1] Le rappresentazioni delle opere di Wagner a Bayreuth.

Una poesia di Nikolaus Lenau, composta nell'Agosto del 1833.

Dall'originale posseduto da Theobald Kerner in Weinsberg.

Herbstentschluß

Trübe Wolken, Herbstesluft,
Einsam wand'r' ich meine Straßen,
Welkes Laub, kein Vogel ruft,
Ach, wie stille, wie verlassen!

Todeskühl der Winter naht;
Wo sind, Wälder, eure Wonnen?
Fluren eurer vollen Saat
Goldne Wellen sind verronnen!

Es ist worden kühl und spät,
Nebel auf der Wiese weidet;
Durch die öden Haine weht
Heimweh — alles flieht und scheidet.

Herz, vernimmst du diesen Klang
Von den felsentstürzten Bächen?
Zeit gewesen wär' es lang,
Daß wir ernsthaft uns besprächen

Herz, du hast dir selber oft
Weh gethan, und hast es Andern,
Weil du hast geliebt, gehofft,
Nun ist's aus, wir müssen wandern.

Auf die Reise will ich fest
Ein dich schließen und verwahren,
Draußen mag ein linder West
Oder Sturm vorüberfahren;

Daß wir unsern letzten Gang
Schweigsam wandeln und alleine,
Daß auf unsern Grabeshang
Niemand als der Regen weine! —

simile a quello per cui dopo la metà del secolo decimottavo l'inveterato contrasto tra le fazioni dei lipsiensi e degli svizzeri potè essere superato da una nuova fioritura letteraria.

Anche Immermann riconobbe il sorgere di una nuova età e di nuovi compiti allorchè il " suono di campane a morto del duomo " annunziava ai campioni della guerra di indipendenza che il loro antico re e signore era trapassato a' suoi padri. Il 7 giugno 1840 Friedrich Wilhelm IV salì il trono degli Hohenzollern. Non solo il democratico medico Johann Jacoby indirizzò in Königsberg nel febbraio del 1841 al nuovo re le " quattro domande " subito afferrate dalla lirica politica, ma tutta la Germania si domandò se l'eloquente assuntore della corona prussiana possedesse la volontà e la forza di dare alla Prussia la costituzione da lungo tempo promessa e l'unità alla Germania. Il principe romantico portò sul trono una cura febbrile di finire la costruzione del duomo di Colonia ad occidente, del castello dell'ordine di Marienburg in oriente, ma per l'assetto definitivo del nuovo stato egli fece solo trepidando un primo passo nel 1847 colla convocazione della dieta, allorchè la primitiva fiducia nel monarca era già svanita. Egli era venuto troppo in contrasto colle nuove idee.

Il movimento del cattolicismo tedesco provocato da Johannes Ronge nel 1844 rimase solo alla superficie, deludendo le speranze in lui riposte che potesse soffocare l'influenza romana e secondo la situazione delle cose doveva deluderle non altrimenti di ciò che avvenne ventisette anni più tardi al vecchio cattolicismo. Allo incontro furono durevolmente scossi tutti i fondamenti delle tradizionali idee religiose in causa del grandioso sviluppo cominciato col 1850 delle scienze naturali. In pari tempo cominciò a farsi sentire il primo assalto, sviluppatosi poi pienamente dopo il 1871, contro l'attuale ordinamento sociale e la distribuzione delle ricchezze.

Appunto nell'anno 1840 il francese Pierre Joseph Proudhon aveva posto la questione, subito tradotta in tedesco: " Che cosa è la proprietà? " e già nel 1842 *Johann Karl Rodbertus* di Greifswald tentava dimostrare dal punto di vista politico del conservatorismo la necessità di una mutazione sociale delle condizioni economico-politiche. *Friedrich List* di Reutling, che vedeva lontano e che fu perciò a lungo perseguitato, raccoglieva nel suo libro " Il sistema nazionale della economia politica " le sue dottrine, colle quali il campione del dazio protettore nazionale tracciava le vie della economia e della politica ferroviaria tedesca. D'altra parte *Karl Marx* e Friedrich Engels pubblicarono fino dall'anno della rivoluzione politica, dal 1848, il loro " manifesto comunista ". Il primo volume del capolavoro di Marx " Il capitale " non fu pubblicato prima del 1867 e solo verso il 1860 *Ferdinand Lassalle* di Breslau, educato nella filosofia di Hegel ed autore di una tragedia " Franz von Sickingen " (1859), cominciò la sua formidabile propaganda per la organizzazione delle file operaie tedesche. Ma se il movimento socialista e il movimento sociale-democratico con lui connesso acquistò influenza sovra tutto lo indirizzo della letteratura solo dopo l'apparire del naturalismo, non è men vero che il minaccioso *lied* dei tessitori era già stato cantato da Heine negli "*Zeitgedichte* ".

Wilhelm Jordan si guardò nelle sue "*Andachten* " del 1879 dal denominarsi darwiniano, sebbene lungo tempo prima del grande indagatore inglese avesse egli

nelle sue "Fantasie terrestri" del 1842 e nella susseguente raccolta di versi "*Schaum*" (1846) esposto una concezione della natura quale il pioniero naturalista *Charles Robert Darwin* insegnò scientificamente solo nel 1859 nel suo capolavoro "Sovra la origine delle specie mediante la selezione naturale". Anche Goethe stesso fu indicato quale un precursore di Darwin accanto a Lamarck e Geoffroy Saint-Hilaire dal suo più grande discepolo tedesco, il professore ienese *Ernst Haeckel* ("Storia della creazione naturale"). Ma solo la sistematica interpretazione di Darwin fornisce la sua impronta a tutta la moderna indagine sulla natura. Come nel secolo XVIII la "*Aufklärung*" prese le mosse dai filosofi popolari anglo-scozzesi, così nella seconda metà del secolo XIX gli inglesi Darwin e Thomas Henry Huxley ("Il posto dell'uomo nella natura", 1863) per le scienze naturali, John Stuart Mill ("Principii di economia politica") ed Herbert Spencer ("Principii di psicologia", 1870; "Principii di sociologia", 1876) hanno aperto la via allo sviluppo della economia nazionale e della psicologia. Per tutto il tempo che la scienza fu guardata di mal occhio dalla dieta della confederazione germanica, spettò alla università di Zurigo, fondata nel 1833, un compito importante e particolarmente onorevole. In essa il molto perseguitato *Lorenz Oken* (1779-1851) trovò finalmente quella libertà di insegnamento che era stata impedita in Iena ed in Monaco allo editore della rivista "*Isis*" (1816-48) e quivi compì la sua "*Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände*" (1833-41). Mentre Oken rimase ancora impigliato per varia guisa in concezioni filosofiche più antiche sulla natura. il fisiologo *Jacob Moleschott*. che insegnava fino dal 1856 in Zurigo, sostenne con metodo rigorosamente scientifico una concezione materialistica della natura. quale espose in modo affine, ma riducendola alla intelligenza comune e rendendola grossolana, *Ludwig Büchner* di Darmstadt nel suo diffusissimo libro "Forza e materia" (1855). Il democratico *Karl Vogt*, di Giessen, diventò professore il 1852 nella università di Ginevra. Egli, al pari di Moleschott, ci lasciò il principio di una autobiografia. Vogt fece seguire nel 1863 al suo clamoroso scritto polemico "*Köhlerglaube und Wissenschaft*" (1855) le "Prolusioni sull'uomo", che col loro accenno, per lo più male inteso a bella posta, sovra la parentela dell'uomo colle scimmie attirarono violentissimi attacchi contro la scienza naturale. Nella università di Giessen *Justus von Liebig*, amico intimo di Platen, ottenne nel 1826 la istituzione del primo laboratorio chimico. Le "Lettere chimiche" in cui Liebig cercò di chiarire nel 1844 ad un pubblico più numeroso la importanza della scienza da lui coltivata per la industria e per l'agricoltura. sono nello stesso tempo un modello di volgarizzazione di questioni scientifiche. All'antico sforzo dell'età della "*Aufklärung*" di rendere accessibili alla coltura generale i risultati delle dotte indagini, si accompagna nella seconda metà del secolo XIX il desiderio della loro pratica utilizzazione. Lo insigne scienziato *Hermann von Helmholtz* ("Della conservazione della forza", 1847) assunse per il primo la direzione dello istituto fisico-tecnico imperiale. L'accrescimento dell'industrie e dei mezzi di comunicazione procede di conserva collo sviluppo della chimica e della fisica scientifica e del loro importantissimo derivato, la elettrotecnica.

Ludwig Andreas Feuerbach (1804-72). il figlio ed il biografo dello insigne criminalista bavarese Anselm von Feuerbach. servì di intermediario al trapasso

dal predominio degli interessi filosofici, quali ci appaiono rappresentati da Hegel e dalla sua scuola, alla egemonia della scienza naturale. Dopo la sospensione del suo insegnamento in Erlangen, Ludwig Feuerbach aveva abbracciato, scrivendo la sua " Storia della filosofia moderna ", l'antropologismo naturalistico, col quale egli destò una gran sorpresa nel 1841 nel suo scritto fondamentale " La natura del cristianesimo ".

Feuerbach vuole togliere via l'antico contrasto dell'al di là e dello al di qua e far dipendere la umanità da sè stessa. Dio non sarebbe altro che la natura mal conosciuta. E ciò che in Feuerbach è intima convinzione di uomo, faticosamente acquistata, lo scrittore riesce ad esporre abilmente e limpidamente in modo quasi sempre elevato, sicchè la sua influenza fu straordinaria e perdurò ancora dopo lo svanire dello antico entusiasmo. Le idee del solitario filosofo, ostile alla filosofia, penetrarono nella poesia tedesca per diversissime vie.

Il carattere poetico del quarto decennio del secolo XIX fino allo scoppio della rivoluzione è determinato dalla *lirica politica*. Solo nel 1840, allorchè il ministero di Adolfo Thiers ebbe l'aria di voler realizzare le aspirazioni francesi per il confine del Reno, risuonò nel *lied* del Reno di *Nikolaus Becker* di Bonn " *Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein* " (Essi non lo avranno il libero Reno tedesco) l'impaziente brama di una mutazione delle interne condizioni. Non portò alcun pregiudizio allo entusiasmo patriottico che Alfred de Musset mettesse in rilievo colla sua risposta " *Nous l'avons eu, votre Rhin allemand* " delle verità storiche umilianti per i tedeschi, non solo, ma superasse anche nella gara poetica il cantore tedesco. La grande importanza storica di poesie quali la " *Schleswig-Holstein meerumschlungen* " (1844), del " *Rheinlied* " di Becker e della " *Wacht am Rhein* " composta nel 1840 dal wurttemberghese Max Schneckenburg (morto nel 1849), che solo trent'anni più tardi doveva tuonare come un canto di battaglia e di vittoria tra il rimbombo dei cannoni e il fragor delle spade sovra i campi di battaglia francesi, non consiste nel loro valore estetico ma nella felice espressione del sentimento popolare.

Robert Eduard Prutz di Stettin (1816-72), più tardi professore di storia letteraria in Halle ed editore della insigne rivista "*Deutsches Museum* " (1851-66), replicò subito al " Rheinlied " di Becker colla sua poesia " *Der Rhein* ". " Date liberamente la parola, voi signori sui vostri troni ", affinchè noi possiamo effettivamente parlare di un libero Reno tedesco. Il poeta perseguitato dapertutto dalla polizia, che aveva riportato anche un breve successo teatrale con alcuni drami ("*Karl von Bourbon* ", 1845; " *Moritz von Sachsen* "), creò il 1845 nella sua commedia aristofanesca " *Die politische Wochenstube* " la satira politica forse più importante della letteratura dramatica tedesca. Il dileggio e la amarezza, del pari che gli errori, i discorsi e i romantici passatempi di Friedrich Wilhelm IV trovano una vivace, acuta, ma pur poetica espressione in una forma imitata da Platen. Ma pure le gloriose imprese del re non offrirono alcun compenso alle speranze deluse. Herwegh acclamò la espiazione di una antica e grave ingiustizia allorchè Arndt fu restituito alla sua cattedra di Bonn, dichiarando che altri vessilli, altri pensieri ed altri Dei che non quelli di quel vecchio poeta chiamavano adesso i giovani alla lotta:

" Strappate le croci dalla terra! Tutte debbono diventare spade e Dio in cielo ce lo vorrà perdonare. Prima della libertà non ci deve esser pace, nessuna donna sia destinata a uomo e nessun aureo grano al campo ".

Georg Herwegh di Stuttgart (1817-75; vedi la tavola a pag. 460) impugnò certamente con poca gloria la spada, allorchè penetrò in Baden nella primavera del 1848, a capo di un drappello di volontari, ma le sue " *Gedichte eines Lebendigen* " (Poesie di un vivo) — il titolo ed il primo *lied* si indirizzano contro le " Lettere di un morto " di Pückler-Muskau — risuonarono nel 1841 nella loro ira per la libertà come un acuto tintinnio di spade da Basilea a Königsberg. Indiscutibilmente spetta a lui, che Heine salutava: " Herwegh, tu ferrea allodola ", il primo posto fra i lirici politici che prenunziarono la rivoluzione del 1848.

Herwegh che da soldato wurtemberghese aveva disertato fino dal 1839 in Svizzera e che, come capo della colonia politica degli esuli in Zurigo, si rivelò di basso valor morale, si oppose con uno stolto radicalismo alla posteriore evoluzione dello stato tedesco. Ma come egli aveva trovato nei suoi focosi *lieder* la parola elettrizzante per la eccitazione politica del quarto decennio del secolo. creò pure ancora nel 1863, per la sua amicizia con Lassalle, il " Canto federale della associazione generale dei lavoratori tedeschi ", coniando così le alate parole della marsigliese degli operai:

" Lavoratore, destati e riconosci la tua potenza! tutte le ruote si fermino se il tuo forte braccio lo vuole! Spezza il duplice giogo! spezza la miseria della schiavitù. spezza la schiavitù della miseria! Pane è libertà, libertà è pane ".

Con tutti gli altri suoi *lieder* Herwegh non raggiunse neppur di lontano il successo nè il valore poetico dei " *Gedichte eines Lebendigen* ". Egli aveva saputo riunire in essi colla impeccabile forma di Platen i pregi della *chanson* politica popolarmente chiara e tagliente di Béranger ed aveva compiuta un'opera poetica indipendente da ogni pregiudiziale di partito. Ma la esortazione del *lied* di Herwegh " *Die deutsche Flotte* ", 1843 (La flotta tedesca): " Avanti in sul mare colla croce e coll'orifiamma! sii libera e reggi arditamente il timone della storia mondiale ", che appunto perchè proveniente da un poeta democratico avversa lo imperialismo britannico (il leopardo è lo stemma inglese), dovè riecheggiare tanto più vivacemente ed efficacemente come una esortazione al di sopra di tutti i confini di partiti e di idee, entusiasmando colla visione del grande destino della potenza marinara tedesca. " Con proprie bandiere. con proprie coccarde non restare lo schiavo di quel leopardo e della sua infame cupidigia! ". All'apparire dei " *Gedichte eines Lebendigen* " l'ammirazione per il poeta diventò così generale che anche il re Friedrich Wilhelm IV ne fu colpito. Egli ricevette benignamente in udienza a Berlino il cantore rivoluzionario come un onorevole avversario, ma lo fece poi bandire dalla Prussia: al che Herwegh rispose nel 1843 coi suoi " *Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz* " (Ventun fogli di stampa dalla Svizzera). Solo i libri di un volume inferiore ai venti fogli erano soggetti alla censura.

La vena di Herwegh trovò la materia più adatta nella lirica politica. *August Heinrich Hoffmann* (vedi tavola a pag. 460) nato nel 1798 a *Fallersleben* nel Lüneburg si era già legato nel 1815, malgrado la sua giovinezza, coi " *Deutsche Lieder* ", ai cantori della guerra di indipendenza e aveva cantato da studente in

Bonn giocondi *Burschenlieder*, dimostrando il suo amore per il canto popolare nei " *Geratterliche Wiegenlieder* „ e negli "*Jägerlieder* „ composti in dialetto alemanno e slesiano, canti di strada e per bambini, in composizioni proprie ed in raccolte, prima che, professore a Breslau di filologia germanica, esprimesse poeticamente nei suoi " *Unpolitische Lieder* „ il malcontento generale per la situazione politica. Egli fu ingiustamente licenziato dopo la pubblicazione della seconda parte nel 1842 e dopo una vita vagabonda ed instabile, sempre assillata dalla polizia ma pur sempre spesa ne' suoi studi germanistici, trovò di nuovo solo nel 1860 un fisso domicilio quale bibliotecario ducale a Corvey in Westfalia, dove morì nel 1874.

Hoffmann von Fallersleben stesso pubblicò nel 1868 dei troppo prolissi " Ricordi e note della sua vita „. La sua feconda operosità scientifica originò, come per i suoi maestri, i fratelli Grimm, da un profondo amore per la nazionalità tedesca. Già negli " *Unpolitische Lieder* „ egli aveva giurato col cuore e colla mano " un fido amore fino alla tomba „ alla patria, a cui egli deve " ciò che io sono e ciò che io ho „. E il 26 agosto 1841 durante un suo soggiorno a Helgoland diede a questo sentimento la più bella espressione nell'inno nazionale tedesco " *Deutschland, Deutschland über alles* „, col quale Hoffmann si mise a lato di Arndt e del suo " *Was ist des Deutschen Vaterland ?* „ come poeta patriottico. Il poeta, che negli " *Unpolitische Lieder* „ seppe dileggiare acutamente coi suoi epigrammi l'albagia dei nobili e la intolleranza religiosa, la stolidità della censura e la vita militare, era in fondo un uomo di indole gaia, amabile e semplice.

Al pari del collaboratore di Hoffmann negli studi di filologia germanica, il professore *Wilhelm Wackernagel* (1806-69) di Basilea, che nel 1828 coi " *Gedichte eines fahrenden Schülers* (Poesie di uno scolare viaggiante) aveva cominciato col cantare la gioia del vino, solo dopochè gli si tolse a lui che era nato in Berlino la sua cittadinanza prussiana si sentì spinto a scrivere i suoi politici " *Zeitgedichte* „ (1843), così anche Hoffmann, che si dilettava di musica, fu parimenti tratto alla lirica politica dai suoi sereni *lieder* sociali e dalle sue tenere canzoncine pei fanciulli dalla pressura del tempo. Ma come egli cantò con schietto sentimento così tenne fede in ogni evento della sua vita alla libertà ed alla patria, senza cadere, malgrado le ingiustizie subite, al pari di Herwegh in uno stolto radicalismo. All'incontro l'assiano *Franz Dingelstedt* (1814-81), che coi " *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters* „ fece con animo ostile ai principi le sue sei stazioni in Germania nel " corso del mondo del vigile notturno „, si volse troppo duttilmente al servizio dei principi in qualità di cortigiano. Il vigile notturno politico percorse in qualità di barone austriaco e di direttore dell'Hoftheater una migliore carriera borghese che non poetica. I " *Nachtwächterlieder* „, che devono la loro forma esteriore al " *Nachtwächterlied* „ antigesuitico di Chamisso, mostrano già piuttosto lo studio della frase genialmente arguta alla maniera di Heine che non una vita ed una passione interiore, quali animano la poesia di Hoffmann e di Herwegh e risuonano gagliardamente nei " *Lieder der Gegenwart* „ (" *Lieder* dell'età presente „, 1842), del versatile e fecondissimo *Rudolf von Gottschall*, nato a Breslau nel 1823, morto nel 1909 a Lipsia, dove dimorava da moltissimi anni.

All'incontro *Johann Gottfried Kinkel* testimoniò col martirio politico della serietà della sua poesia. Egli aveva avuto nel 1846 una cattedra di storia dell'arte e della civiltà nella università di Bonn, nelle cui vicinanze era nato il 1815 ad Oberkassel, dopo il suo distacco attraverso fiere lotte dalla teologia. Nella insurrezione del Baden era stato ferito combattendo. La sua condanna a morte fu trasmutata per l'appassionata intercessione di Bettina nella reclusione a vita in una casa di pena. Ma già nel 1843 si era sposato a dispetto di tutti gli impedimenti del vile mondo con Johanna Mockel, la moglie divorziata del libraio Mathieux, ed allorchè Kinkel si trovò in Spandau " inerme e spacciato „ fu allora la vigile fedeltà di Johanna che coll'aiuto dello studente Karl Schurz, diventato poi dopo la guerra di secessione il famoso condottiero dei tedeschi in America, rese possibile al marito la fuga. Più tardi Johanna stessa compose dei fini racconti in prosa e descrisse nel romanzo "*Hans Ibeles in London*„, pubblicato postumo nel 1860, un attraente " quadro famigliare della vita dell'esule „. Anche Malwida von Meysenburg trascorse i suoi primi tempi di esilio in Londra nella casa di Kinkel.

Il " *Gruss an mein Weib* „ (Saluto alla mia donna) scritto da Kinkel la mattina delle nozze è forse la più bella e la più commovente poesia nuziale di tutta la letteratura tedesca. Un amore forte come la morte esprime in una passione virilmente contenuta ma perciò tanto più intensa il sentimento della indissolubile appartenenza reciproca. Solo nel 1866 mutò Kinkel il suo esilio londinese, dove dovette seppellire sua moglie (Freiligrath scrisse per questa occasione la sua bella poesia " Dopo la sepoltura di Johanna Kinkel) con una cattedra di storia dell'arte nel Politecnico di Zurigo, dove morì nel 1882. Già nel 1843 aveva pubblicato nei suoi "*Gedichte*„ anche le dodici avventure della " Storia renana „ " *Otto der Schütz* „, che assai più de' suoi *lieder* sprizzanti dall'intimo di una personalità nobilmente superba e della sua tragedia " Nimrod „ vibrante d'odio contro i tiranni (1857) allargò in più vasto ambiente la sua fama di poeta. La tradizione del discendente dei principi assiani, che sfuggito alla costrizione del monastero, si acquista servendo umilmente da cacciatore l'amore della figlia del conte di Cleve, era già stata precedentemente trattata. Fra altri Arnim trasse da questa saga il suo fosco drama " *Der Auerhahn* „ (Il gallo di montagna). Kinkel riuscì a scrivere coi suoi versi leggiadramente scorrevoli un libro prediletto dalla gioventù tedesca e che la cedette appena per diffusione durante un certo periodo di tempo al " *Trompeter* „ più vigoroso e pur poeticamente più importante di Scheffel. Tuttavia per quanto mollemente e mitemente l'amore vinca la schifiltosa superbia della figlia del conte, l'affascinante poema mostra di conserva col fervore non meno salda la tempra del suo cantore, che ci sussurra al cuore nell'ultimo verso come " insegnamento del racconto „ la massima: " L'uomo si foggia di per sè stesso il proprio destino „.

Il poeta di " *Otto der Schütz* „ (Ottone l'arciere) si qualifica un uomo del Reno. In Bonn si raccolse intorno alla coppia Kinkel " un cenacolo di poeti renani „ che ebbe il suo organo nel giornale umoristico " *Der Maikäfer* „. All'infuori di Karl Simrock e di Nikolaus Becker, il poeta del *lied* sul Reno, vi appartennero: il traduttore di Shakespeare, Alexander Kaufmann e lo studioso di Shakespeare Nikolaus Delius, l'epico Wolfgang Müller von Königswinter ("*Die Rheinfahrt* „, 1846) e Karl Arnold Schlönbach, il poeta degli epici " Hohen-

staufen „ (1859) e di *lieder* d'un magnifico colorito. Ma anche i westfaliani Freiligrath e Schücking fecero parte di questo cenacolo e cordialmente amico di ambedue, Emanuel Geibel di Lubecca, reduce dalla Grecia, passò a St. Goar sul Reno l'estate del 1843 in giocondi sogni poetici. Il saluto di Geibel per il giorno natalizio di Freiligrath culmina in belle strofe nell'elogio della patria westfaliana del suo amico, la quale dopo che era stata di fresco scoperta per la poesia da Immermann nell' “ *Oberhof* „ doveva ancora più diventar famosa mediante l'opera pubblicata in comune da Schücking e Freiligrath “ *Das malerische und romantische Westfalen* (La Westfalia pittoresca e romantica), 1842. Contemporaneamente alla prima raccolta di versi di Freiligrath era uscita nel 1838 ancora un'altra raccolta di *lieder* del paese dalla terra rossa. La loro autrice fu la maggior poetessa della Germania *Annette Elisabeth Freiin von Droste-Hülshoff.*

La fanciulla (nata il 10 gennaio 1797) trascorse la prima giovinezza nel podere paterno di Hülshoff presso Münster fino a che nel 1826 seguì la madre nel suo soggiorno vedovile di Rüschhaus. Dopo il trasferimento presso sua sorella sposata col barone di Lassberg, amico di Uhland e suo compagno negli studi di filologia germanica, finì Annette il 24 maggio 1848 nel castello di Meersburg sul lago di Costanza la sua tranquilla vita di zitella. Essa non sentì mai una violenta passione e tenne silenziosamente chiuso in sè l'intimo desiderio d'amore. Le sue lettere mostrano un caldo sentimento materno per il suo compaesano di Westfalia Christoph Bernhard *Levin Schücking* (1814-83), che a tenor del pensiero fondamentale de' suoi romanzi: “ emancipazione dell' uomo in generale e della donna in particolare dai vincoli che limitano l'individuo nel diritto di liberamente disporre di sè stesso „ tradisce di certo una maggiore affinità di spirito colla Giovane Germania che colla sua cattolicissima amica di tempra schiettamente muliebre. Solo nel locale colorito westfaliano de' suoi romanzi si accosta l'abile scrittore giornalistico colla autrice schiva del mondo dei “ *Bilder aus Westfalen* „ e della novella esemplare “ *Die Judenbuche* „, che ci pone sotto gli occhi con una vivace forza di visione paese e gente.

Annette fu introdotta per la prima volta nella letteratura dal professore di Münster, Anton Matthias Sprickmann, che si era legato da studente in Gottinga allo *Hainbund.* In Bonn strinse nel 1825 amicizia con Johanna ed Adele Schopenhauer e si accostò più tardi anche a Simrock.

Si riconosce nei racconti in versi di Annette, quali “ *Walther* „, “ *Das Hospiz auf dem Grossen St. Bernhard* „, “ *Die Schlacht im Loener Bruch* „, la influenza di Byron e dei poemi in versi di Walter Scott. Ma appunto questa descrizione dell'ultima battaglia del folle Mansfelder contro Tilly mostra di nuovo quanto poco importino gli influssi letterarii per la sua poesia. La bruna landa collo sporgente masso dei giganti, in cui il fanciullo, tremando come un cerbiatto ferito, corre a gran salti per il suolo torboso con negli occhi visioni di fantasmi, il bosco e la peschiera nei giorni primaverili e nel rigore del verno, la sua patria westfaliana, donde anche la sua lingua attinge forza e colore, sono la scuola della semplice fanciulla liberamente cresciuta. Quanto profondamente ed intimamente ella senta e pensi da pia cattolica, fedele alla tradizione famigliare, ci viene attestato oltre che dai “ lieder „ religiosi dal ciclo pubblicato postumo “ *Das geistliche Jahr* „, 1851 (L'anno spirituale). Non domina

qui la mistica meditazione di Novalis, ma un luminoso ardore raggia da queste 72 poesie, che non rappresentano solo la cosa più alta della poesia religiosa nella seconda metà del secolo XIX ma appartengono alle migliori produzioni di tutta la poesia religiosa. Il confronto ovvio per quanto riguarda la materia delle poesie di Annette per l'anno spirituale coi " *Son undt Feyrtags-Sonnete* " di Andreas Gryphius mette non solo in rilievo la svariatezza della espressione ma pure la indipendenza confessionale della poetessa cattolica. Allo incontro poesie come la bella e commovente " *Stille Grösse* ", "*Auch ein Beruf* ", " *Der Dichter* " ci mostrano tutta la profondità del suo sentimento artistico. La sua facoltà plastica si manifesta nelle "*Ballate* " e nelle "*Erzählende Gedichte* " e contemperata colle fosche fantasie di Hoffmann nelle strofe " *Der Spiritus familiaris des Rosstäuschers* ".

Mentre la fantasia di Annette von Droste-Hülshoff esprime le sue poesie dal suolo della sua patria westfaliana e dal suo animo chiuso e meditabondo, *Ferdinand Freiligrath* (1810-76) all'incontro trascorre colla sua imaginazione da Rolandseck e dal tribunale segreto di Dortmund fino alla porta della Mecca, nel *Löwenritt* da una costa dell'Africa alle altre, e si aggira intorno alla terra intera nei sogni febbrili dei marinai inglesi infermi a bordo del " *Hospitalschiff* ". Ma le sue ballate ci fanno pure assistere al *Reiterpikett* austriaco dinanzi a Belgrado della poesia del *Volkslied* del " Principe Eugenio " come ai " Pezzenti " in lotta contro il duca d'Alba, di quella del *volkslied* olandese di " *Wilhelmus von Nassauen* " e ci conduce coi granatieri francesi dinanzi alle piramidi facendoci udire il saluto rivolto dagli spiriti dei grandi conquistatori del mondo al generale Bonaparte.

Sotto la impressione del commercio mondiale in Amsterdam, dove il ginnasiale ancora impreparato di Detmold si doveva educare alla professione mercantile, Freiligrath indirizzava i suoi pensieri coi navigli che uscivano dal porto per tutti i paesi, si innebriava delle delizie e dei colori dell'Oriente, che Victor Hugo aveva di nuovo dischiuso nel 1829 nelle sue " *Orientales* " alla letteratura occidentale. Cogli argomenti Freiligrath tolse dai romantici francesi persino l'alessandrino da lungo tempo proscritto, che non doveva ora più essere il rigido cavallo di parata di Boileau ma un ardente sauro del deserto di Alessandria. Heine non ha così torto quando in " Atta Troll " dileggiando la ballata del principe moro parlò di una musica giannizzera di Freiligrath. Chamisso e Lenau, che erano realmente stati in paesi lontani, non pensarono di inorpellare così ciarlatanescamente la loro poesia di sonanti nomi esotici come piacque a Freiligrath. E tuttavia gli stridenti colori della sua prima raccolta di versi del 1838, corrispondevano a un desiderio dei lettori. Già tre anni prima Karl Postl (1793-1864) di Moravia e *Charles Sealsfield* nei suoi " *Lebensbilder aus beiden Hemisphären* " avevano cercato di unire con buon successo il dilettevole del romanzo e della descrizione di viaggi. Nel 1844 l'amburghese *Friedrich Gerstäcker* (1816-72) inaugurò la lunga serie delle sue piacevoli descrizioni di viaggio, scritte con vivace evidenza, e de' suoi racconti umoristici.

Ma come Freiligrath fino da principio abbia saputo ravvivare la fantastica pittura della lontananza anche per mezzo del sentimento ci viene mostrato in un classico esempio dalla sua poesia dello emigrante ("*Ich kann den Blick nicht von euch wenden* ") (Io non posso stornare lo sguardo da voi). Nei versi di questo *lied* trovò di già l'accento commovente e sincero che intonò più tardi il suo popolaresco: " *O lieb', so lang du lieben kannst!* " (O ama, finchè tu possa amare). Seb-

bene egli di riscontro ai *lieder* politici di Herwegh, infiammati di odio, esigesse che il posto del poeta fosse “ sovra una più alta torre di guardia, anzichè fra le trincee del partito „, rifiutò dopo il licenziamento di Hoffmann dallo impiego anche la pensione reale ed inaugurò nel 1844 colle poesie “ *Ein Glaubensbekenntnis* „ (Una professione di fede) la serie dei suoi battaglieri *lieder* politici (“ *Ça ira* „, “ *Zwischen den Garben* „ (Fra i covoni), “ *Neuere politische und soziale Gedichte* „ (Nuove poesie politiche e sociali), 1846-51). La Corte d'assise assolse nel 1848 il poeta accusato, ma col trionfo della reazione egli dovette esulando a Londra cercare di guadagnarsi il vitto per sè e per i suoi colla professione di libraio, non bastando a procurarglielo nè le proprie poesie nè le traduzioni magistrali di roba francese, inglese, americana, colle quali accompagnò sempre il suo lavoro poetico. Solo nel 1867 gli fu reso possibile dalla amnistia il ritorno in Germania. Anche nel fosco tempo quando egli gridava: “ La Germania è Amleto „ si era Freiligrath tenuto saldo alla speranza che questa Germania sarebbe stata un giorno un meraviglioso fiore del vigoroso albero della umanità. Fu ancora concesso al reduce di cantare le vittorie tedesche del 1870 che condussero alla unità. Ma egli non celebrò solo la cavalcata della morte del corazziere di Bredow e degli ulani nella poesia diventata popolare “ *Die Trompete von Gravelotte* „, ma pure nel duro tempo della guerra esortava suo nipote “ *An Wolfgang im Felde* „ (A Wolfango nel campo) che colla rossa croce sul braccio aveva seguìto l'esercito di battere fedelmente attraverso gli agonizzanti ed i morti la via della umanità.

Fig. 84. — Ferdinand Freiligrath. Dal rame di Krauskopf (Quadro di J. L. Hasenclever), riprodotto in Wilhelm Buchner, « Ferdinand Freiligrath », Lahr, 1882.

Ancor prima che l'anno della rivoluzione dispergesse il cenacolo dei poeti renani il dissidio delle opinioni politiche aveva sciolto il vincolo d'amicizia fra Freiligrath che seguiva la bandiera democratica di Herwegh e Geibel che respingeva il richiamo del partito di destra e di sinistra. Il primo parlamento tedesco, il parlamento dei professori, come fu battezzato per dileggio dopo la sua mala riuscita, riunì al lavoro per la costituzione dell'impero principi della scienza e dell'arte da tutti gli angoli del paese e da tutti i partiti, ma pure il grande compito non valse ad unire le discordi opinioni fondamentali.

Accanto al vecchio Ernst Moritz Arndt apparvero nella chiesa di S. Paolo i più giovani rappresentanti della letteratura, il conte Auersperg (Anastasius Grün), Moritz Hartmann, Jordan, Laube, Paul Pfizer, Riehl, Friedrich Theodor

Vischer, Beda Weber. Di fronte ai capi della sinistra radicale Arnold Ruge e Karl Vogt, stavano gli avveduti storici Wolfgang Maximilian Duncker, Johann Gustav Droysen e Georg Waitz, di fronte allo storiografo liberale del secolo XIX e della poesia tedesca Gervinus, l'ortodosso reazionario assiano e storico della letteratura August Friedrich Christian Vilmar ed il teologo di Monaco Ignaz Döllinger. Quale membro della sinistra Uhland proferí la frase famosa della goccia di olio democratico che avrebbe dovuto ungere la fronte dello imperatore tedesco. Jakob Grimm allo incontro, che anche in Francoforte si associò a Dahlmann, un amico provato da lunga pezza, e perciò al partito ereditario imperiale guidato da Heinrich von Gagern, trasse dalla sua profonda conoscenza del passato tedesco il seriissimo monito: che anche la storia non avrebbe voluto saperne di quei signori che non avessero voluto sapere dei suoi insegnamenti. Uhland ritenne suo dovere di seguire ancora il parlamento mozzato a Stuttgart e di mettersi alla sua testa allorchè le baionette dispersero il resto del primo parlamento tedesco inauguratosi con tante speranze. Al contrario in Erfurt Adolf Friedrich von Schack, l'amico di Garibaldi e di Mazzini, cooperò quale rappresentante del governo del Mecklenburgo secondo le sue deboli forze a condurre in porto l'unione prussiana e perciò l'opera unitaria fallita in Francoforte finchè Schmach von Olmütz seppellì a un tempo le speranze del grande e del piccolo partito tedesco. L'unica cosa che faceva bisogno e che i sonetti patriottici di Geibel richiedevano con tanto ardore era quella che appunto mancava: " un uomo. un nipote dei Nibelunghi, che dominasse l'età, il corsiere impazzito, con pugno forte e con forte gamba ". Solo quando nel 1864 per la seconda volta fu piantata l'aquila al posto della bandiera danese sul fortino Düppeler in un assalto vittorioso era sorto in Otto von Bismarck l'eroe di ferro invano sospirato nel 1848. Le fasi del destino del popolo tedesco narrate nell'opera storica di Heinrich von Sybel: " *Die Begründung des Deutschen Reiches* " (La fondazione dello impero tedesco) furono accompagnate con apprensione, con augurio e con giubilo nello " *Heroldsrufe* " di Geibel dal monito del " *Türmerlied* " nel 1840 fino all'incoronazione dello imperatore Wilhelm I il vittorioso nel magnifico castello di Versailles.

Tuttavia anche il movimento del 1848 ed in particolar modo l'assemblea di Francoforte col suo gran numero di personalità spiccatamente caratteristiche. la sfrenata licenza della rivoluzione del pari che la saldezza morale della milizia territoriale che abbandonava all'appello del suo re casa e moglie ebbero il loro monumento poetico nel mistero " Demiurgos " di *Wilhelm Jordan* della Prussia orientale (vedi fig. n. 85) e nella commedia aristofanesca " *Der Kaiserbote* " del conte *Schack*.

Il " Demiurgos " (1852-54) di Jordan fu già posto da Hebbel al di sopra di tutte le opere del suo tempo come un'opera " ricca di pensiero e di poesia ". Ma se la diretta rappresentazione dei fatti e dei sentimenti del giorno conferisce pure a singole parti una importanza politica e storica ed incatena perciò l'interesse, non pertanto il mistero ondeggiante nella profondità del pensiero fra la forma epica e drammatica non si può dire nel suo complesso artisticamente riuscito. La mescolanza della poesia del Faust e di Merlino, di Giobbe e di Prometeo colla vita dell'ora presente riesce un arruffio. Jordan seppe certamente descrivere rifacendosi dalla propria espe-

rienza, poichè il poeta nativo di Insterburg non ha solo fortemente combattuto come membro del partito di Gagern il fanatismo radicale per i polacchi dal punto di vista di un sano interesse politico tedesco, ma si segnalò pure essendo membro del governo imperiale dell'arciduca Giovanni quale primo ministro tedesco della marina. Dopo lo scioglimento del parlamento e la deplorevole messa all'asta della flotta tedesca fissò per sempre la sua residenza a Francoforte sul Meno. Compose due graziose commedie in verso col “ *Liebesleugner* „ e col “ *Durchs Ohr* „ mentre i suoi tentativi posteriori di romanzo sociale moderno (“ *Die Sebalds* „, 1884; “ *Zwei Wiegen* „, 1888) riuscirono troppo tendenziosamente dottrinali.

Fig. 85. — Wilhelm Jordan. — Da una fotografia del Prof. Hanfstängl in Frankfurt a. M.

Wilhelm Jordan deve il suo posto nella storia letteraria al tentativo ampiamente disegnato e sistematicamente compiuto di collegare ingegnosamente, sebbene in certi punti con pessimo artificio, in un poema organico, i dispersi frammenti della saga di Siegfried e di sua figlia Schwanhild relegata in Norvegia fino al suo matrimonio col figlio di Ildebrando, nelle due parti dei suoi “ *Nibelunge* „: “ *Sigfridsage* „ (1868) e “ *Hildebrants Heimkehr* „ (1874). Ad una consimile impresa aveva già prima consacrato le sue migliori forze di poeta e di indagatore di saghe il renano *Karl Joseph Simrock* (1802-76) allorchè fece seguire fra il 1843 ed il 1849 alle tre prime parti del suo “ *Heldenbuch* „ che constavano di traduzioni (*Nibelungenlied* 1827, *Gudrun* 1843) tre altre parti col rifacimento a nuovo dello “*Amelungenlied* „.

I “ *Nibelunge* „ di Jordan e lo “*Amelungenlied* „ di Simrock superano di importanza tutti i tentativi epici di riconquistare alla letteratura moderna l'antica saga germanica e l'epica medio-alto-tedesca, come i Nibelunghi di Wagner superano tutti gli altri tentativi dramatici. Come Simrock in sullo esempio di Uhland scelse la strofe dei Nibelunghi, adoperandola magistralmente, così Jordan in sul modello di Richard Wagner, al cui “ *Ring des Nibelungen* „ (1853) egli deve moltissimo malgrado il suo odio per l'autore, cercò di far rivivere l'antica allitterazione tedesca con tecnicismo d'arte e con finezza musicale nelle armonie imitative. Alla differenza formale dei due poemi corrisponde anche la diversità della trattazione. Un sentimento patriottico anima i due poeti osanti “ battere vie abbandonate che ci riconducono ai lontani tempi passati del nostro popolo „. Ma Jordan malgrado la forma arcaica da lui trascelta è appunto il poeta moderno che imprime alla vecchia materia non sempre con gusto le sue vedute personali, laddove Simrock schiettamente epico scompare degnamente e modestamente dietro il suo racconto. Jordan contro la tradizione della sua famiglia era già passato durante i suoi studii in Königsberg dalla teologia alle

scienze naturali. E come egli dapprima nelle “ *Irdische Phantasie* „, più tardi in “*Andachten* „, “ *Strophen und Stäben* „ come lirico e ne' suoi due romanzi aveva sostenuto con sicura coscienza le sue convinzioni in fatto di scienze naturali, non si perita così di trovar posto per esse anche nell'antica leggenda. Lo sforzo di mostrare la dottrina darwiniana della selezione naturale nei rapporti di Brunilde con Sigfrido e con Gunther lo conduce a cattivi deviamenti. E per quanto l'imponente edificio sia stato costruito con fine intelletto a mosaico di pietre e di pietruzze raccolte da ogni parte, rimangono tuttavia evidenti e ci disturbano le traccie del faticoso rappezzamento, il lavoro e l'erudita preoccupazione del poeta. Ma nonostante i molti difetti l'opera porta nel suo complesso lo stampo di una notevole vigoria poetica e mostra in parecchie particolarità una impressionante grandezza. Allo incontro non corrisponde punto a un rapporto di valore il fatto che gli “ Amelungen „ di Simrock più pregevoli sotto ogni riguardo siano rimasti così al di sotto per fama e per successo dei “ Nibelunge „ di Jordan. Ma Jordan da rapsodo vagabondo e sentendo nello stesso tempo smisuratamente di sè stesso recitò dapertutto i suoi canti con forza e con soavità e fece così una efficace propaganda per la sua opera.

Simrock era stato congedato nel 1830 dalla sua carica di magistrato a cagione di una poesia per la rivoluzione di Luglio (“ *Drei Tage und drei Farben* „, “ Tre giorni e tre colori „) e solo nel 1850 ottenne la cattedra di filologia germanica nella università della sua città natale di Bonn. Nella traduzione di una lunga serie di poemi medievali (“ Parzival „, 1842) e nella edizione di *lieder* e di libri popolari e di saghe egli spiegò ancora una feconda operosità ed il suo “ Manuale di mitologia tedesca „ (1853), cui precedette un'edizione tedesca dell'“ Edda „, diffuse più largamente la conoscenza della mitologia germanica.

L'erudito indagatore di saghe ed il poeta dal puro sentimento si integrarono armonicamente negli “ *Amelungen* „. Aderendo alla teoria lachmanniana sulla formazione dell'epica Simrock introduce innanzi tutto nel ciclo eroico di Dietrich von Bern un ciclo indipendente di *lieder* del fabbro nordico Wieland (1835) e di suo figlio Wittich. Le singole canzoni che si riconnettono senza legami al punto centrale costituito dalle battaglie e dal destino di Dietrich, raccontano pure degli altri insigni eroi al seguito del re degli Ostrogoti. Le avventure di Dietrich con Ecke e coi suoi giganteschi fratelli come con Laurin il re dei nani precedono il racconto della cacciata proditoria del giovane re dalla sua patria. Fra mezzo ai *lieder* di Dietrich vengono cantati i *lieder* della tracotante giovinezza di Dietleib, del cacciatore Iring, di re Osantrix. Nella immensa grandezza umana ed eroica di Dietrich, dinanzi alla quale tutte le altre impallidiscono sempre più, riposa la unità interna del poema. Il poeta fervente di amor patrio indica per lo appunto in sulla fine nel suo eroe vittorioso l'incarnazione del popolo tedesco. “ Noi appressiamo a una improvvisa ruina se non lo sveglia Dio, che subito atterrisce col rombo del tuono i ribelli. La pazienza non può giovare. L'ira di Dietrich dovrebbe passare in te, o mio popolo, se no il tuo retaggio è perduto. Di fuori e di dentro hai tu molti nemici, essi lusingano i tuoi sensi con varie ciurmerie. Essi potrebbero abbindolarti con inganno di vane parole ad abbandonare la fedeltà e l'impulso del tuo cuore. Il Bernese sia per te una imagine dell'animo tedesco. Egli ha fedeltà e forza: egli era iracondo e mite... „.

Il poeta descrive con semplicità e con grandezza, malgrado le frequenti e fortunose battaglie, con passione e commozione umana ardimenti e fedeltà, tra-

dimenti e miracoli, amore e dolore. Nel suo complesso l'opera si impronta di un carattere schiettamente artistico e schiettamente tedesco, sicchè si può conferire all'"*Amelungenlied*" di Simrock il vanto di essere il miglior poema eroico del secolo XIX.

Lo "Heldenbuch" di Simrock offrì il modello ad una serie di rifacimenti epici di antiche saghe: tra parecchi altri gli susseguirono nel 1846 Geibel col racconto nordico "*König Sigurds Brautfahrt*", scritto parimente in strofe nibelungiche, nel 1863 Hertz coi distici rimati del "*Hugdietrichs Brautfahrt*", nel 1876 gli "*Amalungen*" di Dahn, nel 1878 il frammento tolto dal ciclo di Gudrun di Baumbach: "*Horand und Hilde*", nel 1883 l'ottima versione di Ludwig Freytag della leggenda nordica "Hervara" e così molti altri.

Ma gli "Amelungen" di Simrock ed il successo del poema di Jordan contradicono in pari tempo all'affermazione che l'antica materia leggendaria non possa più avere alcun immediato interesse per il lettore moderno. I suoi grandi tratti saldamente improntati eccitano la fantasia in una maniera che solo difficilmente riesce al poeta attingendo dalla realtà. Quasi contemporaneamente al poema eroico di Simrock uscirono dal *cenacolo poetico berlinese* alcuni tentativi epici, derivati dalla storia prussiana, che superarono di molto in una momentanea impressione la canzone degli "Amelungen". Ma questi poemi di battaglia di Scherenberg sono oggi quasi del tutto caduti nell'oblio come le armi invecchiate, che si conservano con onore nel museo, mentre il ringiovanimento di Simrock delle antiche saghe eroiche non perdette ancora la sua freschezza.

Accanto alla antica "società poetica del lunedì" fondata da Hitzig, nella quale il giovane studente Geibel potè ancora salutare nel 1836 Chamisso ed Eichendorff, era già stata fondata nel 1827 in Berlino una seconda "società della domenica" o il "*Tunnel über der Spree*". Spetta ad essa assai più una importanza locale-sociale che non una importanza letteraria generale quale ebbe il cenacolo poetico di Monaco verso il 1855. Ma *Christian Friedrich Scherenberg* (1798-1881) di Stettino trovò nel "Tunnel" il primo riconoscimento delle sue poesie, avanti ancora che ottenesse il plauso dei circoli militari e della corte coi poemi patriottici "*Ligny*" (1846) e "*Waterloo* (1849) alla cui serie si ricollegò nel 1869 con "*Hohenfriedberg*". Scherenberg creò un genere suo di poema con queste descrizioni di battaglie. Ma solo dei singoli passi sono poetici: il complesso sgraziatamente ricorda piuttosto i fastosi quadri di parata di Anton von Werner, pittore diligentemente preciso e regolare ma arido e rigido.

Theodor Fontane (1819-98), che seppe collo stesso fascino discorrere dei suoi "anni di infanzia" vissuti in Swinemünde nonchè della sua operosità di *reporter* in danese ed in boemo, della sua prigionia nella guerra francese, ci riferisce parecchie notizie nella sua biografia di Scherenberg intorno al "Tunnel" ed a Berlino letteraria fra il 1840 ed il 1860. Alle sue classiche "Passeggiate attraverso la marca di Brandeburgo" (1862-82) il Fontane nato in Neuruppin e poi fattosi cittadino di Berlino fece seguire delle novelle svolgentisi nella Marca ("Grete Minde", "Ellernklipp"), e romanzi storici dell'età napoleonica ("*Vor dem Sturm*", 1878; "*Schach von Wuthenow*", 1883), nei quali egli si affermò un degno successore dell'arte narrativa patriottica di Alexis; anzi egli si

mostra qui più vivace e più ricco di colorito. In seguito Fontane passò al romanzo di costumi berlinese (“ *L'adultera* „, 1882; “ *Die Poggenpuhls* „, 1896). di cui l'ultimo “ *Der Stechlin* „ fu compiuto nell'anno in cui morì. Quasi solo degli scrittori della vecchia generazione Fontane fu incondizionatamente apprezzato anche dalla giovane scuola realistica per la sua arte che aveva cercato di riprodurre con precisione la verità nello ambiente e nei caratteri, specialmente da ultimo coi suoi romanzi sul divorzio svolti con fine psicologia, come “ *Effi Briest* „ (1895), che dagli ammiratori di Fontane fu troppo onorato col porlo daccanto alle “ Affinità elettive „ di Goethe. La diffusione delle opere in prosa di Fontane ed il suo credito letterario crebbero del continuo nel decennio dopo la sua morte. Ma il buon conoscitore della poesia popolare inglese si procurò colle sue “*Ballade* „ (“ *Von der schönen Rosamunde* „, 1850; “*Balladen* „, 1861) quel fondamento più durevole alla sua gloria che non gli avrebbero forse procurato i romanzi. Fontane ebbe inoltre la ventura che le sue poesie (“*Archibald Douglas* „) venissero magnificamente musicate da Karl Löwe (1796-1869). a cui da tutti si riconosceva una singolare maestria nell'intonare le ballate.

Oltre Fontane ci parlano del “ *Tunnel* „ anche le “ ricordanze „ di Dahn, e, meno favorevolmente, “*Otto Roquette* „ che visse in Berlino dal 1852 fino alla sua assunzione ad una cattedra di storia letteraria nel Politecnico di Darmstadt. nella storia dei “ Diciasette anni della mia vita „ (1895), finita un anno prima della sua morte. Roquette (nato nel 1824 in Krotoschin), autore di numerosi racconti in prosa ed in verso, dice nella sua autobiografia, di avere onestamente cercato di sviluppare l'arte sua a seconda de' suoi mezzi. Non pertanto la sua popolarità riposa esclusivamente sovra la prima sua opera “ *Waldmeisters Brautfahrt* „, 1851 (Il viaggio del Mughetto dei boschi in ricerca di una sposa). Freschi, leggiadri *lieder* ispirati dal vino e dal Reno si inseriscono nel gaio racconto epico. un po' sconnesso. Nel complesso il suo scherzevole tintinnio di rime non può avere alcuna pretesa d'arte. Il “ *Waldmeisters Brautfahrt* „ come lo sdolcinato “*Amaranth* „ del barone francone Oskar von Redwitz (1823-91) dovette il successo nel suo primo apparire per la massima parte allo abbattimento generale succeduto dopo il naufragio del movimento politico. Redwitz, che scrisse più tardi nella sua “ *Philippine Welser* „ (1859) un commovente drama storico a tratti grandiosi e nell' “ *Hermann Stark* „ (1869) un buon romanzo di costumi, insinuò tra lo scolorito sentimentalismo della sua leziosa “*Amaranth* „ una nota importuna di affettata devozione, ed un tale accorgimento, non la poesia, gli valse una parte del grande applauso.

Lo slesiano *Gustav Freytag* (1816-95) ebbe il merito di ravvivare nel tempo dello scoraggiamento e della triste rilassatezza la fede del popolo tedesco nel suo carattere e nella sua sana forza col mettergli dinanzi uno specchio poetico. Egli cercò “ di mettere nuovamente in onore nella poesia la maniera tedesca di fronte alle buffonate dei giovani tedeschi „. Il romanzo di Freytag “ *Soll und Haben* „, 1855 (Dare ed avere), le cui scene principali si svolgono in Breslau. vuole darci un vero quadro dell'ora presente, all'infuori di ogni tendenza di partito, studiando la borghesia nel suo lavoro quotidiano.

Goethe aveva considerato negli “ Anni di noviziato di Wilhelm Meister „ il contrasto sociale fra nobili e mercanti sopratutto rispetto alla differenza della coltura

spirituale e delle buone maniere di società. Immermann ebbe già di mira negli " Epigoni „ la differenza delle condizioni economiche, che creano all'operoso industriale borghese la preponderanza sovra il nobile proprietario di fondi, puramente rappresentativo. Freytag fa che tutta l'azione si svolga dai contrasti sociali, e le loro personificazioni, il mercante ed il barone di Rothsattel, la casalinga Sabina e la signorina Lenore orgogliosa della sua nobiltà, il protagonista Anton ed il suo contrapposto Veitel Itzig associano alla loro vita individuale una valore tipico. Anzi le sorti dei giovani coetanei di Anton Wohlfart che nobilmente si eleva col proprio lavoro e dell'ebreo che si sforza di innalzarsi coll'inganno e colle astuzie, ricordano i paralleli abbozzati dal pennello di Hogarth fra la vita dell'uomo intelligente e del trascurato, o i racconti per bambini di Christoph von Schmid nella storia " del buon Fridolin e del cattivo Dietrich„. Ma Freytag non si preoccupa dello insegnamento morale, bensì delle condizioni sociali. A ciò gli serve il rilievo della differenza fra la coltura dell'uomo raffinato e del mercante nonchè la descrizione della potenza pericolosamente crescente dell'usuraio ebreo, che minaccia di cacciare dal suolo dei suoi padri l'ingenuo nobiluomo, inesperto degli affari. L'autore animato di patriottismo tedesco non richiamò soltanto l'attenzione sugli assalti lentamente rovinosi di certi elementi dell'ebraismo, ma ci mette pure sotto gli occhi in quadri vivaci ed impressionanti con uno spiccato rilievo della lotta perdurante nella Ostmark fra i tedeschi ed i polacchi non solo i contrasti sociali e nazionali della sua età ma pure con avvertimento profetico quelli dei nostri giorni. Al romanzo sociale della Ostmark, ricco di elementi e di intenzioni nazionali, Freytag fece susseguire un romanzo di ambiente universitario lipsiense: " *Die verlorene Handschrift* „ (1864). Solo i formidabili avvenimenti del 1870 lo eccitarono invece alla serie dei suoi romanzi storici: "*Die Ahnen* „ (1872-80). Dalla battaglia di Ingraban contro i Veneti e dalla strage di Thorn (" *Der Freikorporal* „) fino alla battaglia per le vie di Berlino nel 1848, in cui König si affrancò dalla direzione del rivoluzionario polacco, Freytag persegue il contrasto fra tedeschi e slavi, dopochè nei " *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (Quadri del passato tedesco) (1859 al 1867) aveva presentato in modo piacevole e malioso lo svolgimento della società tedesca dal tempo più antico della sua storia fino al presente, descritto in " *Soll und Haben* „ con un accurato studio delle fonti.

Fig. 86. — Gustav Freytag. — Dal quadro ad olio di K. Stauffer-Bern (1887), nella R. Galleria Nazionale di Berlino.

Nella parte finale degli "*Ahnen* „, "*Aus einer kleinen Stadt* „, per cui ebbe sotto gli occhi il suo luogo natale di Kreuzburg, ed il 1886 in " *Erinnerungen* „ (Ricordanze)

Freytag stesso ci diede schiarimenti sul corso della sua vita. Egli si era diplomato in filologia germanica nel 1839 all'Università di Breslau, quale discepolo di Hoffmann von Fallersleben, ma non riuscì ad ottenere alcun successo nello insegnamento accademico. Dal suo studio dell'antichità germanica derivarono i " Quadri del passato tedesco „ che gli fornirono in seguito la base per la sua collana di romanzi storici, mentre le osservazioni fatte nella vita mercantile di Breslau ed in quella universitaria di Lipsia gli maturarono i due romanzi sociali.

Nel "*Musenalmanach der Universität zu Breslau auf 1843* „, l'editore Freytag, che mancava completamente di doti liriche, si trova in mezzo ad un piccolo cenacolo di poeti slesiani. Accanto ad Holtei ed a Karl Weinhold il democratico *Friedrich von Sallet* di Neisse, già luogotenente (1812-43), ed il conte *Moritz von Strachwitz* (1822-47), un adoratore di Platen che si distinse come poeta di ballate, rimisero di nuovo in onore l'antica fama del canto della loro provincia natale, l'uno in *lieder* ricchi di pensiero e di fervore panteistico, l'altro col suo sentimento romantico della natura e col suo vivo entusiasmo patriottico. *Max Waldau* (1822-55), come si chiamò Richard Georg Spiller von Hauenschild di Breslau, si contrappose al conte Strachwitz, il poeta conservatore romantico, quale il poeta di un " radicalismo umanistico „. Nella prefazione alle sue " Canzoni „ (1848) Waldau stesso indicò, quale fondamento di tutti i suoi sforzi, la " lotta per il puro elemento umano, per la conseguente armonia e l'intima consonanza della individualità fisica coll'anima „. Lo slesiano scrisse a mo' della Giovane Germania dei quadri di viaggio (" *Nach der Natur* „, 1848) preceduti da una dedica di Heine, ma il temperamento di Waldau trova la sua espressione migliore negli infiammati *lieder* per la libertà. Le sue cognizioni storiche lo preservarono fortunatamente dalle ciancie vuote del giorno. Quale traduttore del Petrarca e nelle sue poesie ci appare accanto a Zedlitz il più appassionato adoratore ed il più felice cultore della canzone, così difficile a trattarsi in tedesco.

Anche Freytag partecipò con zelo dopo il suo trasferimento a Lipsia nella qualità di redattore dei " *Grenzboten* „ alla politica, che trattò ancora nel suo libro infelice sotto ogni rapporto " *Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone* „ (1889) assai più da un parziale punto di vista prussiano che tedesco. Più serenamente invece si manifestano i contrasti politici nella sua migliore produzione dramatica, nella famosa commedia " *Die Journalisten* „ rappresentata per la prima volta l'8 dicembre 1852 in Breslau e stampata nel 1854.

Il suo manuale " *Die Technik des Dramas* „ (1863) acquistò maggior importanza per la lucida sintesi di studio e di esperienza delle scene che non i suoi drami, oggi completamente invecchiati, e fra essi la tragedia " I Fabii „ del 1859. Una intelligenza artistica superiore, in riscontro della quale l'elemento lirico passa quasi completamente in seconda linea, ebbe l'assoluto predominio nell'opera di Freytag. Anche nelle parti più vibranti di poesia degli " *Ahnen* „, come " *Ingo* „, " *Das Nest der Zaunkönige* „, " *Die Brüder vom deutschen Hause* „, il descrittore del costume storico non si trasforma completamente in un poeta. Una nota di grande impassibilità si sente anche in " *Soll und Haben* „. Ma in compenso Freytag ci diede un grande ed efficace esempio per la netta riproduzione di quella realtà che non riconosceva punto come i suoi successori solo nel brutto e nel volgare. E " *Soll und Haben* „ si addimostrò

già attraverso cinque decenni il più gradito romanzo tedesco di conserva coll' "*Ekkehard*" di Scheffel: un fatto, dinanzi al quale, come Goethe disse una volta dei romanzi di Walter Scott, la critica deve ridursi al silenzio. Freytag si potrebbe raggruppare col suo compaesano e coetaneo slesiano, il pittore *Adolf Menzel*, che al pari di lui osserva con acume per riprodurla la vita del presente e seppe del pari far rivivere i quadri della civiltà di un periodo tramontato della storia prussiana.

Fig. 87. — Da un ritratto del fotografo E. Bieber, Berlin.

Dacchè allo incirca verso il 1848 l'interesse per la lirica venne a diminuire, il *romanzo* cominciò a dominare sempre più la letteratura. Nella copiosa produzione che si rivolge ad ogni classe e ad ogni gusto, ai salotti ed alla servitù, si possono mettere in rilievo solo alcune tendenze generali. Ma nei nomi degli autori più celebrati si contiene qui ancor meno che altre volte la storia letteraria di un'età e di un genere. Anzi appunto la diffusione del mediocre e del cattivo può qui spesso valere di tratto caratteristico.

Anche gli autori più insigni si assoggettarono e si assoggettano ancor oggi alla brutta moda di pubblicare romanzi e novelle spezzate nelle appendici dei giornali. I giornali per famiglia imponevano limitazioni di ogni genere alla narrazione per riguardo alle giovinette mature. La "*Gartenlaube*", romanzo della scrittrice turingia *Eugenie Marlitt* (*John*; "*Goldelse*", 1867), e gli scritti giovanili di *Ottilie Wildermuth* sono l'esponente di una gran parte della letteratura narrativa. Il voto che decide del successo non spetta solo al gusto femminile. Anche il numero delle scrittrici femminili si accrebbe notevolmente dacchè la contessa meckleuburghese *Ida Hahn-Hahn* (1805-80) incontrò la simpatia non solo dei lettori favorevoli alla emancipazione della donna ma pure di quelli religiosi dopo la sua conversione (1850) e *Fanny Lewald-Stahr* (1811-89) pubblicò i suoi romanzi, che risentono la influenza della Giovane Germania.

Il romanzo storico ritornò di moda dacchè ricomparve nel 1862 in una seconda edizione l'"*Ekkehard*" di Scheffel, che era stato così poco apprezzato sette anni prima. Fino allora prevalse il romanzo contemporaneo, per cui servivano di modello il "Mago di Roma" di Gutzkow ed il "Dare ed avere" di Freytag. Di conserva con esso furono coltivati con speciale amore la "*Dorfgeschichte*" (racconto villereccio) ed il *romanzo umoristico.*

Friedrich Spielhagen (nato a Magdeburg nel 1829), uomo energico e di saldo carattere, fu tenuto in conto per tre decenni del più importante rappresentante del romanzo di costume, che prese in pari tempo posizione con tendenza liberale nelle correnti politiche e sociali, dacchè egli pubblicò le "*Problematischen Naturen*" nel 1862 al suo entrare nella cerchia degli scrittori berlinesi.

Le "*Problematischen Naturen*", nelle quali si rappresentano le condizioni sociali ben note a Spielhagen della nobiltà di Pomerania, nonchè lo spirito berlinese allo scoppiare della rivoluzione di Marzo, esercitarono sovra la gioventù una incantevole attrazione sensuale. L'autore si fa più profondo, allorchè ci descrive in "*Hammer und Amboss*" (Martello ed incudine, 1869) la difficile autoeducazione del protagonista. Molto si trova di ripetuto nel "*Sonntagskind*" (Il beniamino della fortuna), dove invece di questioni politiche si trattano questioni che concernono gli operai. I colori ed i mezzi di Spielhagen appaiono oggi già impalliditi e logori. Ma nella sua opera più importante: "*Sturmflut*", 1876 (Il ciclone), riuscì a far qualcosa di durevolmente pregevole nella figurazione della natura e dei caratteri. Messo a paragone coi narratori moderni, il cui sguardo non si stende oltre il circondario della capitale, Spielhagen mostra una personalità di gran lunga superiore. Per quanto i suoi mezzi siano superficiali egli sa destare l'interesse e commuovere pur coll'aiuto di un po' di sentimentalismo. Allo incontro l'ingegno umoristico di *Friedrich Wilhelm Hackländer*, (1816-77), vivente in Stuttgart, mirò solo a un diletto superficiale. Il suo romanzo "*Europäisches Sklavenleben*" (1854) e gli allegri "*Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden*" (Vita militare in tempo di pace, 1844) godettero per lungo tempo del particolare favore di numerosi lettori. La sua commedia "*Der geheime Agent*" (L'agente segreto, 1850) ricompare ancor sempre di quando in quando sulla scena.

Solo a poco a poco i veri rappresentanti del *romanzo umoristico* furono apprezzati dal gran pubblico. Sotto la evidente influenza di Jean Paul cominciò *Jakob Corvinus* (Wilhelm Raabe, nato nel 1831 a Eschershausen) colla "*Chronik der Sperlingsgasse*" (Cronaca della strada dei passeri). Il disegno complessivo è rimasto ancora un po' arbitrario anche nelle sue maggiori opere seguenti ("*Der Hungerpastor*" (Il pastore famelico, 1864), ma Raabe sa accostarci con amore pensoso i suoi strani caratteri nel loro mondo angusto. L'umorista brunsowichese resta certamente al disotto di Dickens, pure ricordandolo spesso, ma egli riuscì a poco a poco, per la sua caratteristica espressione nella recente letteratura narrativa, ad acquistarsi almeno nella Germania del Nord degli zelanti ammiratori. dei quali alcuni poterono ravvisare ben volentieri nella sua opera l'esempio da imitarsi per uno sviluppo ulteriore della letteratura. Così di fatto il "*Jörn Uhl*" di Frenssen non smentisce la scuola di Raabe. Ma per quanto la schietta nota tedesca meriti di essere apprezzata negli scritti di Raabe e di questa stima egli abbia avuto un segno gradito dal grande interesse col quale si festeggiò il suo settantesimo anniversario, non sarebbe tuttavia a proposito il volergli assegnare

un posto di capo scuola. Più leggero e più piacevole ci si mostra *Heinrich Seidel* di Perlin nel Mecklenburg (1842-1906) che nel 1871 inaugurò le collezioni delle sue piccole storie umoristiche („*Leberecht Hühnchen*„, 1892) e de' suoi schizzi colla novella „*Der Rosenkönig*„.

Allo incirca nello stesso tempo apparvero agli opposti confini della Germania i due autori, che segnano il punto culminante della letteratura narrativa-umoristica tedesca: *Fritz Reuter* e *Gottfried Keller*. L'autore di „*Leute von Seldwyla*„ rafforzò ed arricchì il suo alto-tedesco nella *eau de jouvence* del dialetto svizzero, come già Lessing aveva consigliato nelle „*Literaturbriefe*„ a Wieland che scriveva in Zurigo. Il „*plattdeutsch*„ (basso sassone), dacchè la egemonia voluta da Opitz dell'alto-tedesco aveva trionfato della opposizione di Lauremberg, era stato usato solo di quando in quando. Dalla metà del sec. XIX tornò in nuovo onore per opera di Fritz Reuter, Klaus Groth e John Brinckman.

Fig. 88. — Da fotografia.

Reuter stesso aveva originariamente (1845) composto il suo capolavoro, la „*Stromtid*„ in alto-tedesco e solo dopo il successo insperato dei suoi „*Läuschen un Rimels*„ (Bizzarrie in versi, 1853) l'aveva rifatto in dialetto. Ma il carattere letterario e quello umano di Reuter e di Keller gettano profondamente le loro radici nelle tradizioni della loro stirpe. Ambedue traggono la loro forza e la loro freschezza da questo sano terreno nativo.

A cagione della sua partecipazione alla associazione studentesca di Jena, Reuter (nato nel 1810 a Stavenhagen) fu arrestato nel suo passaggio per Berlino il 1833, e quale sospetto di „ tentativo d'alto tradimento „ fu condannato a morte e poi graziato con trent'anni di detenzione in una fortezza. L'innocente mecklenburghese ottenne piena libertà solo dopo la morte di Friedrich Wilhelm III.

Era allora troppo tardi perchè egli potesse proseguire i suoi studii. Egli volle farsi agricoltore e dalle impressioni allegre e serie della sua nuova vita trasse materia per la storia "*Ut mine Stromtid*„ (Quando io era agricoltore, 1862-64) come già nel 1860 aveva dato notizia de' suoi casi durante la prigionia prussiana in "*Ut mine Festungstid*„ (I miei anni di fortezza) e delle tradizioni patrie intorno alla grande ritirata dalla Russia nella "*Franzosentid*„ (Dal tempo della guerra contro i Francesi). Il suo viaggio in Oriente gli suggerì la storia giocosa di due famiglie inimiche del Mecklenburgo che vengono nell'idea di intraprendere un viaggio a Costantinopoli per ostacolare l'amore dei loro figliuoli. Ma il destino li fa compagni nella medesima società di viaggi ed il proposito fallisce completamente. Reuter viveva fino dal 1863 in Eisenach, dove morì nel 1874, ed i numerosi visitatori ricordano la stanza da lui abitata nella sua villa come un secondo monumento del beniamino dei lettori tedeschi, che si innalzò da se stesso il primo e più bel monumento ne' suoi scritti. Il professore di Kiel *Klaus Groth* (nato in Heide il 1819, morto il 1899), che scelse nel 1852 per il suo "*Quickborn*„ il dialetto più difficilmente intelligibile della sua patria ditmarsa, si mostrò ne' suoi versi superiore al mecklenburghese.

Ma i *lieder* del "Quickborn„, per quanto discorrano in un tono così intimo e caldo della vita popolare, non si diffusero come i racconti di Reuter per tutte le campagne tedesche. L'umorismo di Groth risente troppo esclusivamente della impronta nordico-tedesca. Anche i racconti, il romanzo "*Kasper-Ohm un ick*„ (1855) e le poesie del rostockese *John Brinckman* (1814-70), che visse in America dal 1838 fino a quando fu chiamato ad insegnare nella *Realschule* di Güstrowe (1850), furono del pari apprezzate per lungo tempo esclusivamente nella sua piccola patria ed ebbero solo in questi ultimi anni una più larga diffusione.

D'altra parte invece coll' "*Onkel Bräsig*„ tutta una serie di allegre storie di Reuter trapassarono nella letteratura universale delle facezie. E come il bonario uomo sa destare una gaiezza irresistibile colla comicità dei caratteri e delle situazioni, così il suo umorismo, lo stesso che si manifesta in un modo così commovente e geniale in Dickens, suo modello, collega pure la serietà coll'allegria. La "*Stromtid*„ rappresenta in modo commovente presso il cadavere della moglie dello ispettore Habermann e l'autore della folle "*Vagel- un Minschengeschichte Hanne Nüte*„ (vedi la tavola annessa) svela in "*Kein Hüsung*„ con una serietà terribilmente amara la misera situazione servile del proletario campagnuolo. Il lamento dei "*Leibeigenen*„ (servi della gleba) di Voss trapassa qui già nella moderna questione sociale, a cui non si sarebbe mai pensato nel predominante carattere idillico della poesia di Reuter.

Il poeta svizzero esce da condizioni di vita diverse da quelle del mecklenburghese. Nella vita e nella evoluzione di *Gottfried Keller* (1819-90, vedi la tavola annessa a pag. 516) ci dischiusero solo dopo la sua morte più completamente lo sguardo le sue "Lettere e diarii„, apprendendoci che la mescolanza di finzione e di verità del "*Grünes Heinrich*„ conteneva assai più verità che non si sospettasse quando era ancor vivo il taciturno poeta.

Dopo aver atteso alla pittura in Monaco ed agli studi universitari in Heidelberg, indugiò Keller ancora per cinque anni in Berlino, prima che conchiudesse almeno

provvisoriamente, nella primavera del 1855, l'opera cominciata nel 1846, col quarto volume; poichè verso il 1879 si applicò ad un completo rimaneggiamento del “ *Mitteldìng* „ (Una cosa di mezzo), che sta fra l'autobiografia ed il romanzo di avventura. Nella prima redazione Heinrich ritornava in patria pel funerale della madre e il suo cuore si spezzava sopra la sua tomba. Ma nel frattempo lo sfortunato pittore Keller aveva fatto ottima prova nella vita pratica. Dal 1861 al 1876 partecipò in qualità di cancelliere al governo del Cantone di Zurigo e durante tutto codesto tempo abbandonò anche la poesia, come aveva già fatto per la pittura. Sicchè egli allora nel rifacimento avviò anche il suo verde sosia nella vita e quale impiegato del governo in una proficua carriera.

Fig. 89. — Gottfried Keller. Dall'acquaforte di K. Stauffer-Bern (1887), posseduta dalla signora Stauffer di Biel.

Friedrich Theodor Vischer diede alla forza del suo amico il “ vanto di affondare l'ideale nel suolo granitico della inflessibile verità della vita „. Ciò si attaglia ai racconti di Keller “ *Die Leute von Seldwyla* „ (La gente di Seldwyla, 1856; 2ª ediz. accresciuta, 1874) ed ai quadretti di genere così storicamente esatti e così pieni di vita delle “ *Novelle Zurighesi* „ (1878), nonchè alla prima evoluzione di Heinrich. Durante il tempo passato in Svizzera alla campagna, Heinrich per mezzo della sua simpatia per la delicatissima Anna inferma e per Judith piena di salute e di forza fa l'esperienza dell'amore spirituale e dello svegliarsi dello istinto sensuale, sostenendo la prova poetica “ di sentire in una volta sola l'amore e la natura „. Rispetto alla meravigliosa pittura piena di sentimento della prima parte, il seguito è un po' cascante nelle due redazioni. La descrizione della rappresentazione popolare del “ *Tell* „ di Schiller all'aperto ne forma il punto culminante. Il tempo di Monaco allo incontro esalta troppo nella miniatura delle “ particolarità „ la locale scuola pittorica. Al pari di Wilhelm Meister per il teatro, deve Heinrich sperimentare a proposito della pittura che un falso istinto di dilettante lo ha tratto fuori di via, ma che egli per questo errore fu spinto ad una maggiore perfezione.

La ricca fantasia di Keller, anche dove il suo umorismo ha degli sbalzi strani, poggia sempre sovra “ il terreno di una sana secchezza „. Poichè egli sente il costume

svizzero e lo riproduce con un humor superiore ma profondamente compassionevole, tutte le sue opere, la tristissima storia d'amore di " Romeo e Giulia al villaggio ", come la " gioconda miscela della imitazione del santo ", nelle graziose " Sette leggende " (1872), le singole novelle del racconto a cornice " L'epigramma " (1882), nonchè " *Die drei gerechten Kammacher* " e " *Frau Regel Amrain* " mostrano un " realismo penetrato di intellettualità ". Solo nella sua ultima opera " *Martin Salander* " l'aridità svizzera si rende sensibile in modo disgustoso per i lettori non svizzeri.

Nell'ultimo decennio della vita del Keller si cercò in Germania di riparare alla trascuranza in cui per troppo tempo si era tenuto il poeta zurighese con una ammirazione quasi eccessiva. All'apparire della sua prima raccolta di poesie (1846) solo una recensione di Richard Wagner ne mise in rilievo la maniera caratteristicamente originale, il nocciolo significativo e la vigoria di creazione in contrapposto alle produzioni di moda. Solo nell'anno in cui Keller morì un pubblico più vasto imparò a conoscere il lirico, che trova la parola adatta per ogni sentimento, che festeggia in Herwegh il suo compagno di fede politica e pieno del sentimento della natura e della patria si rallegra allorchè trova nella solitudine del fiume presso l'antico Reno il luogo tranquillo, dove " io posso essere svizzero e tedesco ".

Gli " scritti postumi " di Keller comprendono pure parecchie critiche, dirette contro un compatriotta svizzero più vecchio, di cui la sua opera in più di un tratto risente la influenza. Il giovane zurighese liberale si sentiva spinto ad opporsi al bigottismo intollerante del parroco bernese di Lützelflüh, *Jeremias Gotthelf.*

Quale scrittore popolare Gotthelf viene da Keller raccostato a *Bertold Auerbach.* Essi due, dei quali la ingenuità affettata di Auerbach viene oggi ripudiata quale un fronzolo artificiale, mentre la semplice descrizione della realtà di Gotthelf assicura alle sue opere un successo sempre maggiore, apparvero ai loro contemporanei, in un disconoscimento che a mala pena noi riusciamo a comprendere, fino dal 1845 quali i rappresentanti dello stesso valore, anzi Auerbach persino il preferito della *Dorfgeschichte.* Ma questa dovette toccare la sua perfezione solo dopo nel 1865 negli scritti di *Peter Rosegger*, ai quali susseguì subito la creazione del drama contadinesco di *Anzengruber.*

La vita contadinesca fu già argomento di poesia fino dal secolo XIII nei *lieder* di Neidhart, ma di una poesia che aveva assunto così come nel secolo XVI un tono derisorio. Allo incontro si indicò in realtà per la più antica storia rusticana tedesca i distici rimati del " Meier Helmbrecht ". Non appena la si finì in sul principio dello "*Sturm und Drang* " colle convenzionali pastorellerie arcadiche, gli idillii di Voss e del pittore Müller tentarono di rappresentare pure dei contadini reali. Goethe intercalò nella seconda redazione dei " *Werthers Leiden* " l'intermezzo del contadinello innamorato, desioso di vendetta. Tuttavia solo l' "*Oberhof* " di Immermann iniziò il racconto villereccio nella letteratura. *Bertold Auerbach* (1812-82), nativo di Nordstetten nella Foresta Nera, che si era ricollegato intieramente nel suo opuscolo " L'ebraismo e la letteratura recentissima " alla Giovane Germania, fu indotto dall'opera di Immermann a provarsi anzichè nei romanzi a tesi (" *Spinoza* ", 1873; " *Dichter und Kaufmann* ", 1839) nelle descrizioni novellistiche dei contadini del Baden. Auerbach cominciò nel 1843 i suoi " Racconti villerecci della Selva Nera ", dei quali " *Barfüssele* " (1856)

begnügen, das Bruchstück hand
zu haben und mich damit in
guten Stunden zu ergehen.
Übrigens hat ja den doppelten
Genuß, nicht nur das Dargebotene
aufzunehmen, sondern
auch dem Gang eines fremden
Schaffens dabei zu verfolgen.

Ich bitte, mich auch Ihrer Frau
Gemahlin bei diesem Anlaß
empfehlen zu wollen.

Mit besten Grüßen
Ihr

G. Keller.

ebbe il maggior successo fra i lettori e la "*Frau Professor*" anche in sulle scene nella riduzione dramatica dello emozionante lavoro di Charlotte Birch-Pfeiffer "*Dorf und Stadt*". Il valore dei singoli racconti villerecci di Auerbach, che finì più tardi col ripetersi, è assai disuguale. Solo assai pochi, come quelli dello incendiario "*Diethelm von Buchberg*" e di "*Josef im Schnee*" sono psicologicamente veri e svolti in modo attraente. In generale Auerbach ama ingentilire troppo la materia de' suoi racconti e di fornire perfino di saggezza spinoziana i suoi contadini. Auerbach scrive da letterato cosciente per il diletto della gente popolare istruita. *Jeremias Gotthelf* (1797-1854), che nella sua qualità di sacerdote e di commissario scolastico visse in mezzo al popolo, scrisse dei racconti sotto il nome di Albert Bitzius sovratutto per istruzione della popolazione campagnuola, in cui aveva posto la sua affezione. Ma egli cerca pure di contrapporre la vera vita dei contadini svizzeri alle alpigiane teatralmente azzimate della letteratura tedesca. Un primo passo era già stato fatto da un seguace di Bodmer e di Lavater, da *Ulrich Hegner* di Winterthur (1759 al 1840), famoso per l'originalità del suo pensiero nel suo racconto "*Salys Revolutionstage*" (1814). Hegner è sovratutto da considerarsi quale un tratto di unione fra la letteratura svizzera prima dello allagamento francese e la poesia svizzera del secolo XIX e del XX risorta con Gotthelf e Keller.

La novella magistrale di Gotthelf *Elsi die seltsame Magd*" (1843) ha per sfondo al pari del "*Saly*" di Hegner il fortunoso periodo della rivoluzione. Collo stesso intendimento pedagogico popolare col quale pur Zschokke, naturalizzato svizzero, racconta la storia del "*Goldmacherdorf*", Gotthelf ci fa vedere come "*Uli der Knecht*" (1841) colla sua innata prodezza supera tutte le avversità e come la sia andata ad "*Uli der Pächter*" (Uli l'affittuario). I contemporanei che si compiacevano della raffinatezza e della forbitezza estetica di Auerbach rimasero scandolezzati dell'opprimente realismo delle rudi descrizioni di Gotthelf. Noi all'incontro vediamo oggi in Gotthelf uno dei primi e poderosi pionieri di una descrizione della vita campagnuola fondata sulla verità e sulla realtà, tanto più pregevole ed efficace, in quanto che balzò fuori, immune da tutte le teorie letterarie, dall' intimo bisogno del poetico consigliere e capo del suo comune agricolo.

Tutte le stirpi tedesche parteciparono grado a grado al racconto villereccio, ma esso ebbe la sua fioritura più ricca nella Germania del sud, i cui dialetti e il cui umorismo offrivano un terreno specialmente propizio al suo sviluppo. La novella rusticana forma pure il punto comune di partenza per i narratori della Svizzera alemanna, appartenenti linguisticamente alla Germania del sud, sorti specialmente in questi ultimi anni.

Maximilian Schmidt (nato nel 1832 a Eschlkamm nella Foresta di Baviera) promosso capitano nella campagna del 1866 aveva fino dal tempo del suo servizio militare eccitato l'attenzione, non facile a conquistarsi, del suo re Ludwig colle sue "*Volkserzählungen*" (1863-68) piene di sentimento e di naturalezza. Dopo il suo congedo dall'esercito affermò il suo piacere e la sua forza di creazione in una lunga serie di racconti ("*Der Musikant vom Tegernsee*", "*Die Jachenauer in Griechenland*", "*Der Leonhardsritt*", "*Die Glasmacherleut*", "*Regina*", 1907), nonchè in poesie dialettali ed efficaci drami popolari ("*Der*

Dorfpfarrer „). Colla sua fresca piacevolezza e colla sua arguta semplicità Schmidt raccontò pure "*Meine Wanderung durch siebzig Jahre* „ (1902). Come egli introdusse per il primo nella letteratura la sua patria basso-bavierana coi racconti e coi "*Kulturbilder aus dem Bayrischen Wald* „ (1885), così si guadagnò l'onorifico nome di "*Waldschmidt* „. Con energico carattere egli rappresentò nel suo fido amore al suo paese ed alla sua gente la vita della patria sul serio e per ischerzo, sempre con caldo sentimento, pittorescamente e con un gran talento di invenzione.

Ludwig Ganghofer, nato nel 1855 a Kaufbeuren, che intitolò egli stesso la sua autobiografia il "*Lebenslauf eines Optimisten* „, è accanto a Schmidt il più felice pittore della vita contadinesca dell'Alta-Baviera nel drama popolare ("*Der Herrgottschnitzer von Ammergau* „, 1880, in collaborazione con Hans Neuert). nelle storie della montagna e nei romanzi ("*Jäger vom Fall* „, 1883; "*Der hohe Schein* „, 1904). *Melchior Meyr* (1810-71) scrisse in Monaco gli "*Erzählungen aus dem Ries* „ (1856), *Hermann Theodor von Schmid* (1815-80), che riuscì felicemente anche nel romanzo storico col "*Kanzler von Tirol* „ (1862). compose i racconti contadineschi dell'Alta Baviera. Hermann von Schmid fu pure quegli che procurò una sede propria nel teatro popolare di Monaco sulla Gärtnerplatz alla commedia contadinesca, per cui dramatizzò in sul modello di Anzengruber parecchie sue novelle villereccie ("*Der Tatzelwurm* „, 1873). Di lì dapprima i "*Münchener* „, poi la compagnia costituitasi nel 1892 dello "*Schlierseer Bauerntheater* „ ed i "*Tegernseer* „ che la susseguirono, attraversarono trionfalmente la Germania e l'America con drami contadineschi dell'Alta Baviera ed austriaci.

Noi dobbiamo a *Rosegger,* ai cui racconti si accompagnarono dopo il 1870 i drami del suo carissimo Anzengruber quali preziosi frutti maturati dal medesimo suolo, l'apogeo della novella rusticana ampliata, che in uno sguardo retrospettivo del tempo passato ci rappresenta tutta la vita degli alpigiani secondo la loro ricca vena umoristica, tanto nella loro dura e spesso disperata lotta per la esistenza e nel profondo sentimento mitico della natura, quanto nella loro passione umana, associando una semplice riproduzione della schietta realtà col magistero dell'arte in un armonico effetto.

Petri Kettenfeier Rosegger, un figlio di contadini della Stiria (nato nel 1843 in Alpl presso Krieglach), che durante molti anni aveva peregrinato dall'una all'altra masseria nel suo tirocinio di sarto, prima che richiamasse con successo l'attenzione sopra il suo ingegno per mezzo delle sue corrispondenze alla "*Grazer Tagespost* „, si mostrò veramente un "poeta nato „ nel suo "Libro delle novelle „ ("*Aus Wäldern und Bergen* „, 1875) come già Robert Burns nelle sue canzoni della montagna scozzese. Il magnifico ed energico uomo che lavorava con una infaticata operosità ed il campione tedesco, a cui ci si affeziona sempre più quanto più lo si conosce, sa descrivere così pittorescamente la "vita popolare. „ della verde Stiria che ci pare di vedere tutte le fiere figure della sua "patria boschereccia „ non altrimenti che nei quadri del tirolese Franz Defregger l'allegra danza sui pascoli alpini ed i compagni d'armi di Andreas Hofer. Dal 1876 Rosegger pubblica in Graz il giornale letterario, popolare nel miglior senso: "*Heimgarten* „. In racconti della insurrezione tirolese ("*Peter Mayr*. 1893) riuscì ad associare abilmente il romanzo storico col racconto villereccio.

La lotta disperata del contadino che difende il podere avito dalla speculazione moderna in "*Jakob der Letzte*" ed il destino profondamente tragico del "*Gottsucher*" (1883), la figura commovente del "*Waldschulmeister*" (1875) che svolge tranquillamente la sua opera benefica, "*Das ewige Licht*" (1897) sono le cose migliori della copiosa produzione di Rosegger. Per quanto i suoi scritti si aggirino in un piccolo ambiente, vibrano tuttavia di una nota umana generale. che si accentua sopratutto ove degli uomini tendano ad elevarsi al disopra della loro condizione. Rosegger è una natura fondamentalmente sana e costringe perciò il lettore a vivere ed a consentire con lui.

Fig. 90. — Peter Rosegger. Da una fotografia (1908).

Per quanto le poesie liriche del contadino svevo *Christian Wagner* (nato nel 1835 a Warmbronn nel Württemberg) ci appaiano diverse dai racconti di Rosegger, nondimeno la vita della natura ed il profondo sentimento della sua misteriosa potenza è per ambedue il fondamento della loro ispirazione. Mentre Rosegger scruta con un acuto senso della realtà le creature umane nelle loro gioie e nei loro dolori, Wagner che attese per tutta la sua vita al lavoro dei campi si volge compassionevolmente con un senso panteistico al mondo degli animali e delle piante. Come narratore di fiabe e nelle ballate dei fiori egli dà prova di una fantasia inventiva di miti ed i suoi "*Menschen- und Völkergabe*" possono essere tenuti in conto di una delle più caratteristiche manifestazioni di una poesia sincera, immune dalle influenze della moda, e rinnovantesi del continuo in una fonte di giovinezza.

Se in sulla fine del secolo XIX l'arte patria pretese che il suolo patrio dovesse essere la base di un'arte ossequente alla verità, questa esigenza già da lungo tempo si può dire che fosse soddisfatta dal realismo sentimentale di Reuter e Keller, Hegner e Gotthelf, Rosegger ed Anzengruber. Mentre Freytag faceva oggetto dell'arte la realtà della vita sociale, *Wilhelm Heinrich Riehl* (nato nel 1823 a Biebrich) nella sua "Storia naturale del popolo" (1851 al 1869) e nel suo quadro popolare "*Die Pfälzer*" (I palatini) di fronte alla coltura generale che annulla ogni carattere speciale indicò nella schietta natura del popolo e nelle caratteristiche etniche la base della coltura non altrimenti che nella famiglia

" il più universale di tutti gli aggruppamenti della personalità popolare ", fornendo così pure alla poesia un proficuo ausilio. Essendo professore di storia della cultura in Monaco, Riehl (morto nel 1897) entrò nel cenacolo letterario monacese colle sue "*Kulturgeschichtliche Novelle*", che hanno un po' la durezza di un intaglio in legno ma che sono tuttavia divertenti ed istruttive.

In quello stesso tempo si accarezzava in *Monaco* ed in *Weimar* il disegno di crearvi di nuovo un centro per l'arte tedesca come nell'età di Goethe e di Schiller.

Franz Liszt (1811-86), che stanco delle sue *tournées* musicali si era stabilito in qualità di direttore d'orchestra in Weimar, fu il propugnatore nella piccola città di questo pensiero che svolse nel 1851 col suo geniale libro "*De la fondation Goethe à Weimar*". Hoffmann von Fallersleben che se ne entusiasmò subito e che quivi riposò per sette anni della sua nomade vita, fondò il "*Weimarische Jahrbuch*" e vi scrisse con animo grato i suoi "*Lieder aus Weimar*" (1854), svolse nella sua autobiografia un quadro pittoresco del cenacolo di Liszt in Altenburg e del tramestio dei partiti contrarii della vecchia e della nuova Weimar. Ma non meno del buon Hoffmann potè il severo Hebbel confessare di aver trovato in Altenburg " una cultura generale così salda " ed una comprensione così profonda per la sua poesia come in nessun altro luogo di Germania. Come fino dal cimento della prima rappresentazione del "*Lohengrin*" (28 agosto 1850) gli sforzi di Liszt miravano a trarre Richard Wagner a Weimar ed a creare colla solenne rappresentazione dello Anello del Nibelungo nella classica città la sua patria alla nuova arte dramatico-musicale, cercò pure così di attirare a Weimar anche Hebbel. Nelle sue ultime volontà dettate nello autunno del 1860 Liszt dopo avere esortato i suoi discepoli ed amici a proseguire la lotta per Wagner, in cui si trattava dell'onore di tutti gli artisti, racconta come egli stesso verso il 1850 siasi adoperato per la realizzazione del sogno di inaugurare per Weimar una nuova èra simile a quella di Karl August. Wagner e Liszt avrebbero dovuto esserne i capi come per lo passato Schiller e Goethe. Ma " la *vilenie* di certe condizioni locali " aveva ostacolato il gran disegno. Anche Goethe aveva già in altra occasione dovuto fare così l'amara esperienza della impossibilità di incastonare i gioielli celesti nelle corone terrene dei principi.

Alla schiera dei poeti, che furono ripetutamente ospitati in Altenburg e che descrissero la vita genialmente movimentata della piccola corte di Liszt, appartenne pure Otto Roquette. Fino dal 1855 il libretto della " Leggenda di santa Elisabetta " fu discusso fra Liszt e Roquette. Dal 1854 fino al 1859 Joseph Rank, il candido descrittore del paese e della gente della Foresta Boema, fu membro, nella sua qualità di direttore della "*Weimarische Zeitung*", del cenacolo di Liszt, cui si accostò pure di passaggio *Adolf Stahr*. Solo colla *Schillerstiftung* fondata nel 1859 si determinarono successivamente ad un soggiorno più lungo in Lipsia Gutzkow, Julius Grosse ed altri. Allo incontro per mezzo di Liszt furono trattenuti in Weimar fra il '50 ed il '60 *Hans von Bülow* (1830-94), che continuò nelle sue acute critiche e ne' suoi saggi l'operosità letteraria di Schumann. *Adolf Stern*, il posteriore storico letterario di Dresda ed autore di solidi romanzi storici, il cui primo saggio epico ebbe gli incoraggiamenti di Hebbel, *Alexander Ritter* ed il magonzese *Peter Cornelius* (1824-74), il nipote geniale

del grande maestro della pittura ad affresco. Le " Poesie " di Cornelius, vibranti di sincerità e svolgentisi in molle ritmo, ci mostrano la sua vena lirica come i libretti che si componeva da se stesso per le sue opere musicali ci rivelano le sue doti dramatiche, un umorismo felice ed un profondo sentimento. Ma la direzione del teatro fu affidata pur troppo, per consiglio di Liszt, nel 1857, a *Dingelstedt.* L'uomo pratico e risoluto effettuò finalmente sul teatro di Weimar l'idea di Schiller di una rappresentazione generale dei drami regali di Shakespeare. Ma come Dingelstedt cercò di tener lontano da Weimar Hebbel che gli era superiore, così i suoi raggiri furono cagione nel 1858 del fiasco del "*Barbier von Bagdad* " composto e musicato da Cornelius, della migliore opera comica, che sia stata scritta dopo il " Figaro " di Mozart e prima della " *Widerspenstigen Zähmung* " di Hermann Götz (rappresentata per la prima volta nel 1874). Fu un singolare destino che come altro tempo la migliore commedia in versi di Heinrich von Kleist " L'orciuolo spezzato ", cosi anche un secondo capolavoro della musa comica dovesse ingiustamente cadere sulle scene di Weimar, ed ambedue le volte l'attività creatrice di due dramaturghi venisse perciò distornata dal teatro, ne rimanesse anzi paralizzata. Il colpo vibrato contro il discepolo ma che ricadeva pure sovra il maestro finì col dare prematuramente il tracollo ai disegni e all'attività in favore di Weimar di Liszt, gravemente accorato. Il campo principale della lotta per il nuovo drama musicale, che fra il '50 ed il '60 era stato in Weimar, fu trasferito a Monaco, quando Wagner vi fu chiamato nel 1864 dal re Ludwig II.

Hermann von Schmid aveva organizzato fino dal 1850 un "*Jahrbuch des Vereins für deutsche Dichtkunst in München* ". In codesta raccolta "*Von der Isar* " le buone intenzioni erano assai superiori della capacità artistica. Solo il "*Münchner Dichterbuch* " di *Geibel* del 1862, a cui dopo venti anni Paul Heyse fece seguire un "*Neues Münchner Dichterbuch* ", mostra quella schiera di poeti in parte indigeni, ma in maggior parte venuti a Monaco da altri paesi, legati fra loro d'amicizia, che formano nonostante la grande diversità esistente fra ciascuno di essi il saldo gruppo di un " cenacolo poetico monacese ". Anzi parecchi de' suoi membri, come Scheffel e Dahn nel romanzo storico, Heyse nella novellistica. Kobell nella poesia dialettale, assunsero una posizione così preminente che rispetto alla storia letteraria si ricollegano al cenacolo di Monaco anche degli scrittori, che non si trovano in alcun rapporto esteriore con esso.

Come il re Ludwig I aveva fatto la sua città il centro delle belle arti tedesche così il suo figliuolo e successore Max II volle darvi incremento agli studi della scienza e delle lettere. La " Commissione storica " da lui fondata nel 1858. alle cui prime convocazioni annuali partecipò Jakob Grimm, e la cui presidenza fu tenuta da Leopold von Ranke, contribuì specialmente allo sviluppo degli studi storici. Nella "*Allgemeine deutsche Biographie* " fondata nel 1875 la commissione storica, valendosi della Accademia monacese di scienze creò l'opera auspicata già nel 1813 da Lotte Schiller nel leggere il "*Dictionnaire biographique* " come un debito di onore della nazione tedesca. Già in sul principio del secolo XIX si era dato un nuovo stimolo immediatamente necessario alla vita spirituale della

Baviera chiamandovi dalla Germania del Nord i filosofi Jacobi, Schelling, Friedrich Niethammer, il filologo Friedrich Thiersch, che vi svolse fino al 1860 la sua proficua attività, ed il criminalista Anselm von Feuerbach. Questo fatto si ripetè fra il '50 ed il '60 colla chiamata del fondatore della nuova chimica Justus Liebig e dello storico Heinrich von Sybel, dei giuristi Bluntschli e Windscheid. Ma il fatto più importante per l'arte si fu che *Geibel* accettò nel 1852 l'invito del re. Già nell'anno precedente Dingelstedt era stato nominato intendente del teatro di corte. Nel 1854 si fece venire Friedrich von Bodenstedt (1819-92) un annoverano reduce da molti viaggi, che aveva trovato nel Caucaso i modelli per i "*lieder*" e gli "*sprüche*" universalmente ammirati del suo "*Mirza Schaffy*" (1851).

Fig. 91. — Emanuel Geibel. Da un quadro anonimo ad olio, in possesso del Prof. Fritz Hommel di Monaco.

L'amicizia per Geibel trasse a Monaco il berlinese *Paul Heyse* e quivi egli soggiornò in seguito così a lungo quanto *Adolf Friedrich von Schack*, che si fece fabbricare dal geniale architetto monacese Lorenz Gedon il palazzo per la sua "Galleria di quadri" descritta da lui stesso nel 1881. Schack narrò nelle sue note sostanziose ed eccellenti ("*Ein halbes Jahrhundert*", 1888) del posto del re alla sua tavola rotonda di poeti e di dotti, come fece Bodenstedt in un suo libro "*Eine Königsreise*" (1879). Anche Heyse descrive nelle sue "Ricordanze di giovinezza e confessioni" (1900) il re Max e l'antica Monaco. Karl von Binzer, *Felix Dahn* nella cicalata troppo sconnessa delle sue "Ricordanze" (1890-95). Hermann Lingg nel "Mio viaggio della vita" (1899) e l'economo nazionale di Monaco *Max Haushofer* (1840-1907) che si cimentò in poemi ricchi di pensiero ("*Der ewige Jude*", 1886; "*Die Verbannten*", 1890) ci fornirono notizie sulla società poetica "*Die Krokodile*" fondata e governata da Geibel, a cui diedero il nome non già i "*Lustiger Musikante*" di Geibel, ma il "*Krokodilromanze*" di Lingg. Mentre una parte dei poeti nativi di Baviera si mantenne riservata rispetto al circolo di Geibel, l'elemento meridionale tedesco vi fu rappresentato da Hertz, Scheffel, Dahn e dall'originale e vivace luogotenente di artiglieria e pittore *Heinrich von Reder* (nato nel 1824 a Mellrichstadt, morto nel 1909 col grado di maggior generale a Monaco), che dopo aver già scritto nel 1854 i suoi "*Soldatenlieder*" si acquistò nel 1870 su campi di battaglia francesi l'ordine di Max-Joseph, che si concede solo per speciali fatti d'arme di

capitale importanza. Reder fece seguire alle sue posteriori raccolte („*Gedichte*", 1859; „*Bayerwald*", 1861) il suo poema mezzo epico: „*Wotans Heer*" e nel 1893 la sua opera migliore e più matura „*Lyrisches Skizzenbuch*".

Come *Emanuel Geibel* (nato il 17 ottobre 1815 a Lubecca) raccolse ancora nel 1875 nel „*Klassisches Liederbuch*" le sue traduzioni dai lirici greci e romani, così aveva fatto il suo primo passo con „Versioni da poeti greci" negli „Studi classici" pubblicati nel 1840 insieme col suo compagno di viaggio attraverso l'arcipelago greco, Ernst Curtius. La dimora di quasi tre anni in Atene aveva fatto al giovane lirico dell'„Ultima volontà di Platen" un compito sacro della bellezza e della perfezione della forma. Geibel sentì perciò „impegnato il suo onore" a raccogliere in antitesi alla frivolità heiniana un piccolo numero di poeti all'ombra della bandiera di Platen, senza che si possa perciò stabilire per principio e per caratteristica di tutto il cenacolo poetico monacese la impeccabilità della forma. Ma Geibel stesso provava la giovevole disciplina di Platen e la purezza della forma già nel 1840 nella prima raccolta delle sue proprie „*Gedichte*", poi, maturato il suo limpido pensiero e divenuto perfetto maestro della espressione e della forma, nei „*Juniuslieder*" del 1848. Il cantore a cui nessuna parola d'ordine „può turbare il Dio nel petto" respinse sempre le sollecitazione dei partiti, ma nessuno diede per più di un decennio una espressione più bella e più profonda di lui all'aspirazione patriottica verso l'unità della Germania, al dolore per l'avvilimento nazionale ed al giubilo per la vittoria tedesca. Come una volta Max von Schenkendorf anche il poeta della „*Heroldsrufe*" (1871) avrebbe meritato a titolo di onore il nome di „araldo dello imperatore". Emanuel Geibel poteva per vero così dire a vanto di se stesso:

> „Dacchè l'anima mia si svegliò dal sogno della infanzia, ti appartiene, o patria, come la foglia all'albero. Tu mi hai dato ciò che è proprio della mia natura e dalla tua fonte continua a sgorgare la mia vita".

Il meglio dell'anima tedesca, a cui non è punto estranea una nota sentimentale, riecheggia in noi afferrandoci il cuore dai *lieder* melodici di Geibel. Nello autobiografico „Libro di elegie" come negli „*Spätherbstblätter*" (Foglie d'autunno tardivo, 1877), cui susseguirono ancora nel 1896 svariate „*Gedichte aus dem Nachlass*" (Poesie postume), il poeta ritornato fino dal 1868 nella sua città natale per abitarvi durevolmente mostrava ancora la stessa profondità di sentimento, l'alto pensiero ed il senso della bellezza, che caratterizzano tutta la sua opera poetica. Morì in Lubecca il 6 aprile 1884 dopo una lunga infermità.

I seguaci di Heine cercarono di mettere in ridicolo la poesia di Geibel come una „lirica per giovinette pubescenti". Ma già uno sguardo alle poesie patriottiche di Geibel ci rivela la natura limpida e virilmente salda pure in un tempo di confusione del pio cantore cristiano. È pur vero che egli, il quale cantò nei fogli del suo diario „Ada", la sua felicità nuziale di breve durata, molto poetò di amore. Ma la sua lirica risuona appunto „di tutta la dolcezza che fa sussultare il petto umano, di tutta l'altezza che eleva l'anima umana". Dalla fresca voglia di vagabondare dei suoi giorni di studente in Bonn („*Der Mai ist gekommen*") fino ai distici schilleriani del „*Buch der Betrachtung*", dalla ballata in tono popolare del colpevole ammiraglio della lega

anseatica, Johannes Wittenborg, fino al nostalgico *lied,* tanto cantato, dello zingaresco ragazzo spagnuolo (“ *Fern im Süd das schöne Spanien* „) egli domina tutti i toni della lirica. Egli potè “ lasciare un'eco piena di musica „, come fu suo desiderio, “ al popolo tedesco „, cui si sentiva obbligato per la sua natura “ come la foglia al ramo „. I *lieder* di Geibel non sono da meno delle ballate di Uhland.

Ma Geibel e tutto il cenacolo poetico di Monaco difetta al pari dei poeti svevi di attitudini dramatiche. “ Brunhild, tragedia tolta dalla saga dei Nibelunghi „ (1857) di Geibel, accademicamente stilizzata, ce lo mostra così poco fatto per la dramatica come le sue aggiunte epiche, ad eccezione del monologo psicologico “ *Judas Ischarioth* „, della sua vigorosa e profondissima opera, non ci rivelano un poeta narrativo. All'incontro come lirico ci diede ottime cose coi suoi *lieder,* pieni di pensiero e di schietto sentimento, ed esercitò pur sovra gli altri colla sua pura e nobile lingua una spiccata e benefica influenza.

Il zurighese *Heinrich Leuthold* (1827-79) morto in una triste demenza, il medico militare bavarese *Hermann Lingg* di Lindau (1820-1905), scoperto come poeta per la prima volta da Geibel, e, almeno nelle sue poesie liriche, di cui offrì saggio il “*Münchner Dichterbuch* „, anche il giornalista monacese dal 1851 al 69, il fecondissimo narratore, dramatico ed epico, *Julius Grosse* (nato nel 1828 in Erfurt, morto il 1902 sul lago di Garda), autore del “*Volkramslied*„ (1889), dove il motivo faustiano è travasato con poca abilità in un poema, stanno sotto l'immediata influenza personale di Geibel.

La purezza formale di Geibel è solo propria di Leuthold, che con lui tradusse dai lirici francesi, ne' suoi *lieder,* nelle sue *Gaselen* e nelle odi commoventi di primo tratto nonostante la forma antica. Lingg all'incontro impressiona per mezzo della nitida concezione e dello svolgimento ricco di pensieri de' suoi temi interessanti (“ *Attilas Schwert* „, “ *Nomadenzug* „). Fino dal 1854 l'attenzione generale si volse grazie alla “ prefazione „ di Geibel alle “ Poesie „ di Lingg: “ lo sfogo pienamente giustificato di una nativa tempra di poeta „. Rispondeva intieramente alle vedute di Geibel l'ardita decisione presa da Lingg di volgersi alla epopea storica. Mancava tuttavia a Lingg, che pure restò impantanato ne' suoi ripetuti tentativi dramatici (“ *Die Walkyren* „, “ *Catilina* „, “ *Der Sohn des Dogen* „) in particolari ben trovati, la forza della coesione. Le splendide ed alate ottave della sua “ *Völkerwanderung* „ (1866-68) non possono malgrado molte bellezze e colorite descrizioni di episodii compensare l'errore dello sminuzzamento del tema. Il favore troppo presto accordato a Lingg si volse a Leuthold, poeta più profondo, solo quando nell'anno della sua morte le sue disperse “ Poesie „ comparvero finalmente raccolte per la prima volta nel 1879. Il pensiero inquietamente smanioso, una coscienza di se stesso poco trattabile ed una fosca passione conferiscono alla poesia lirica di Leuthold un carattere fortemente personale. L'irrequieto pellegrino che si struggeva di un'ardente sensualità ha molto veduto e sofferto amari dolori. Tutto ciò si riflette ne' suoi *lieder,* ai quali non difetta pure un sottile umorismo. Il sentimento personale del lirico non la impassibilità del narratore epico predomina nella “ *Penthesilea* „ di Leuthold, che tratta in strofe epiche il tema leggendario dramatizzato da Kleist.

Poichè Scheffel pubblicò assai prima il suo “*Trompeter*„ e Reder solo nel 1892 la sua fiaba dell'Odenwald: “ *Wotans Heer* „, Wilhelm Hertz ed il conte Schack appaiono così accanto a Lingg ed al molto più giovane Haushofer i veri epici del cenacolo di Geibel.

Hertz, nato nel 1835 a Stuttgart, morto nel 1902 col grado di professore di filologia germanica nel politecnico di Monaco proseguì di già nel suo contributo al "*Dichterbuch*" di Geibel ("*Hugdietrichs Brautfahrt*") gli sforzi di Simrock per la riconquista dell'antica materia leggendaria tedesca con sentimento schiettamente poetico e con fine abilità.

Fig. 92. — Dal ritratto di Franz Lenbach, nella Schack-Galerie di Monaco.

Nella sua revisione suppletiva del "*Tristan und Isolde*" (1877) di Gottfried von Strassburg, del "*Parzival*" (1898) di Wolfram von Eschenbach e del poema dell'antica saga coboldica di "*Bruder Rausch*" (1882) così gaio in apparenza ma che si incastra profondamente nelle trasformazioni delle credenze religiose dei popoli germanici il dotto indagatore esperto della materia leggendaria al pari di Uhland ha colorito ed ornato la sua eloquenza di quella limpidità e di quella leggiadria che Gottfried stesso loda in un cantore suo compagno. Quale traduttore di poesie medio-alto-tedesche Hertz trionfa di tutti i suoi emuli. Il cupo poeta trova pure in poesie liriche proprie, sopratutto nel profondo ciclo "Ai mani di mio fratello", una delle cose più importanti di tutta la lirica tedesca moderna, la espressione commovente ed artisticamente perfetta per una rara profondità di sentimento e per una concezione del mondo liberamente assodata.

Nel conte Schack allo incontro il sentimento la cede alla straordinaria ricchezza delle idee e delle impressioni, che quest'uomo di molti viaggi e di molte lettere aveva raccolto visitando la Spagna ed il Portogallo, l'Asia Minore e l'Egitto e studiando le scienze naturali e la storia del mondo, tutte le letterature e le arti belle. Il nobiluomo nato nel 1815 a Schwerin, morto nel 1894 in Roma, si trovò in una situazione così fortunata come forse nessun altro scrittore tedesco. Ma appunto per essa gli abbisognò una special forza di volontà ed il suo inestinguibile entusiasmo per ogni forma di bellezza e di grandezza storica ed artistica, per consacrarsi nella sua condizione sociale di segretario d'ambasciata in Francoforte ed alle corti dei principi a serii studi di lingua e di letteratura con un tale fervore.

Le numerose versioni di Schack dalle letterature orientali ed occidentali, sopratutto la traduzione in tedesco del poema persiano di Firdusi (1851), la sua storia del drama spagnuolo, del regno siciliano dei Normanni, della coltura arabica in Spagna ed in Sicilia, come le tre raccolte di saggi di filosofia e di storia letteraria (*"Pandora"*, *"Mosaik"*, *"Perspektiven"*, 1890-94) mostrano con quale serietà morale quello scrittore di idee liberali in materia di politica e di religione intraprendesse i suoi dotti lavori. Ma non solo coltivando per proprio conto gli studi e la poesia, ma pure da intelligente raccoglitore di quadri offerse lo Schack a' suoi uguali un esempio pur troppo inaudito in Germania e rimasto finora senza seguito coll'appoggio che egli fornì a principianti di buone promesse quali Lenbach e Böcklin e Genelli, un maestro sconosciuto dai suoi contemporanei, Preller ed Anselm Feuerbach, che si apparta in solitaria altezza. Sebbene Schack avesse potuto impiegare talvolta con maggior prudenza i suoi ricchi mezzi come desideravano i pittori da lui mandati in viaggio, non hanno tuttavia costoro ragione del loro postumo biasimo. Il patrimonio della pinacoteca di Schack parla più decisamente in favore dei suoi gusti che non tutti i racconti de' suoi errati giudizii occasionali contro la legittimità del suo sentimento artistico.

Anche le composizioni poetiche di Schack, i *"Weihgesänge"* ricchi di pensiero ed i *"Lotosblätter"* come i grandiosi quadri storici delle sue ballate (*"Die Athener in Syrakus"*) portano la impronta della cultura universale del loro autore, di cui il Gregorovius che ebbe con lui una lunga consuetudine vantava la natura ingenua di fanciullo, non turbata da nessuna passione e sempre assediata da fantasie poetiche. Egli guida nelle faustiane *"Notti di Oriente"*, (1874) l'uomo stanco dell'Europa attraverso tutte le età per apprendere allo scontento come l'umanità abbia dolorosamente lottato anche nei tempi splendidi dell'Atene periclea e della rinascenza e inviluppa nelle stanze del suo poema comico (*"Durch alle Wetter"*) con una grande abilità di rima la prima-donna e l'*attaché* di ambasciata nelle più folli avventure americane ed italiane. Da esperto conoscitore della tecnica dramatica costruisce ottime tragedie (*"Die Pisaner"*, 1872, *"Timandra"*, 1879) alle quali difetta solo la necessaria passione dramatica, sa abbozzare animatamente con fine senso quadri storici di ogni tempo nei versi degli *"Episoden"* e *"Tag- und Nachtstücke"* ed accenna finemente nel bel poema *"Die Plejaden"* (1881) a proposito della lotta dei Greci contro i Persiani alla grande lotta tedesca del 1870 per l'unificazione. Per mezzo del conte Schack fu anche introdotta nella letteratura, la prima raccolta lirica (*"Gedichte und Aphorismen*, 1894) della contessa *Margarete Keyserling*, von Dönniges, nata in Monaco nel 1846 e cresciuta fra i poeti di Monaco, autrice di piacevoli novelle, come il fondatore dei giuochi floreali di Colonia, Johannes Fastenrath, si adoperò di mettere coi suoi elogi in mostra "al di sopra della marea delle moderne produzioni poetiche" la seconda raccolta di poesie (*"Dunkle Sterne"*, 1902) della poetessa premiata in Colonia.

Le opere del conte Schack, frutto di un nobilissimo pensiero e di un perfetto umanismo, sono un pregevole elemento della moderna letteratura tedesca. Esse sono adatte ad esercitare una influenza educatrice sotto il rispetto artistico. Ma per quanto sia legittima una tale consaputa poesia d'arte si sente appunto in confronto di essa che la lirica ed ispirata voce della natura del semplice *Volkslied*, l'espressione disadorna dello schietto sentimento non possono essere sostituite completamente da nessuna poesia d'arte. È certamente un campo ristretto in confronto della vastità della coltura di Schack e del versatile ingegno di Heyse, ma sovra esso domina da maestro *Martin Greif.*

Nato in Speyer nel 1839, Greif prese parte in qualità di luogotenente di artiglieria bavarese alla campagna del 1866; da allora in poi vive in Monaco. Le sue " poesie „ pubblicate nel 1868 trovarono a poco a poco ma in sempre maggior numero degli ardenti e fidi ammiratori, e ciò accadde pure alla seconda raccolta "*Neue Lieder und Mären* „ compiuta solo nel 1902, per la forza placidamente avvincente della sua lirica senza pretese, ma che ci affascina colla sua intimità. Anche come dramatico egli riportò successi in parecchi teatri col suo "*Prinz Eugen*, di una trilogia sugli Hohenstaufen „ e con "*Agnes Bernauer* „ (1894) mantenuta nel pio, ingenuo carattere del drama popolare. Nelle sue poesie incontriamo ritmi liberi e fra essi il bell'inno indirizzato all'infelice re di Baviera Ludwig II, i distici ("*Feuerbestattung* „) che ricordano la forma di Schiller ed acuti epigrammi, i quali ultimi a torto egli escluse dall'ultima raccolta delle sue opere (1909).

Fig. 93. — Da fotografia.

Martin Greif possiede il suo posto nella storia letteraria quale " purissimo lirico „. Di riscontro al carattere epigrammatico, imposto dagli imitatori di Heine alla lirica tedesca, Greif rappresenta il limpido sentimento, che caratterizza lo schietto *Volkslied*. Il poeta schivo del mondo ha dinanzi alla natura una timida e candida anima di fanciullo. Egli ci pone dinanzi all'occhio con pochi tratti ma limpidamente perspicui, ricordandoci il poeta svevo Karl Mayer, il quadro o il quadretto naturale quale rimase impresso nella sua propria sensibilità. Egli raffrena l'espressione del suo sentire: ce lo fa indovinare a mezzo come è proprio del *Volkslied*. Ma il puro sentimento del poeta parla al nostro cuore dalla sua intonazione.

Josef Anselm Pangkofer (1804-54) e *Franz von Kobell*, professore di mineralogia nella università di Monaco, poetarono per la prima volta in Baviera aggirandosi in una cerchia di imaginazioni proprie del popolo e nel suo proprio dialetto. Kobell non acquistò solo nuovi amici alla *lirica dialettale* inaugurata da Hebel ma fece pure scuola dal canto suo fra i più giovani.

Poichè Kobell stesso originava da una famiglia di pittori immigrata a Monaco da Mannheim, scrisse parimenti nel dialetto palatino e nel dialetto dell'Alta Baviera, studiato già scientificamente da *Andreas Schmeller* (1843 e 1839).

Kobell, cacciatore di camosci, fornito in prodigiosa misura d'una sana grossolanità, raccolse originariamente in realtà per le vaccare, per i legnaiuoli e per i cacciatori la sua "*Schnadahüpfl*", questi versi di sfida e di derisione, in quartine amebee secondo l'antica usanza, che sulle Alpi l'uno canta di riscontro all'altro con faceta allegria. Sebbene al contrario il discepolo di Kobell, l'archivista monacese *Karl Stieler* (1842-85) colle sue tre raccolte di poesie alto-bavaresi ("*Weil's mi freut!*", 1876; "*Habt's a Schneid!*"; "*Um Sunnawend*", 1878) che susseguirono ai "*Bergbleameln*" (1865) sia diventato assai più noto del suo maestro nella Germania del Nord, non pertanto la poesia dialettale di Kobell è di gran lunga la più ingenua e perciò anche la più pregevole. Stieler pensa già coll'uso delle situazioni umoristiche e di aspre parole ad una cerchia di lettori colti, che vogliono riderne ed all'occasione esserne pure commossi. Perciò Kobell non si può misurare come poeta alto-tedesco con Stieler, i cui due volumi "*Hochlandslieder*" rimaneggiano splendidamente sotto la influenza letteraria dei *lieder* di Scheffel le impressioni avute dal suo patrio e caro *Tegernsee*. E l'ultima opera di Stieler "*Ein Winter-Idyll*" (1885) racconta con molta intimità di sentimento e semplicità di bellezza commovente la sua propria vita di poeta e d'amore che doveva finire così presto. A Stieler si riconnettono Wilhelm Zipperer, il cantante d'opera Heinrich Zeller, Aloys Dreyer con poesie umoristiche dell'alta Baviera, Adolf Grimminger (1827 fino al 1909) con "Lug-ins-Land" (1873) quali rappresentanti della moderna poesia dialettale sveva.

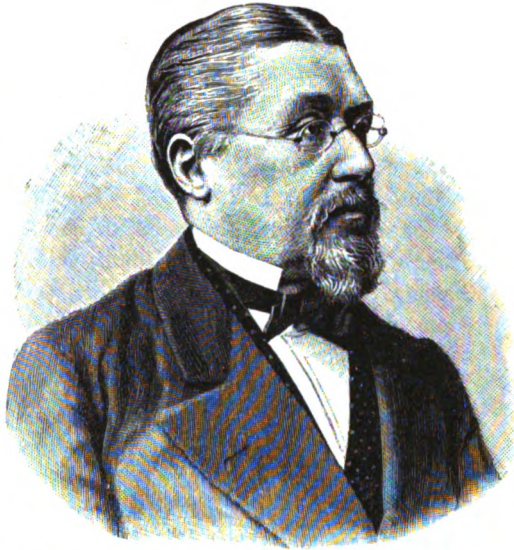
L'ottimo strasburghese *August Stöber*, che si rese così benemerito del nazionalismo tedesco nella sua patria, rinnovò la fama instaurata dalla "*Pfingstmontag*" di Arnold, della poesia dialettale alsaziana, che si era recentemente pur contrapposta alla antica lingua tedesca nel drama. Nel secondo "*Münchner Dichterbuch*" essa è ben rappresentata dallo strassburghese *Ludwig Schneegans*, a cui riuscì in "*Weg zum Frieden*" (1874) una efficace rappresentazione storica e dramatica della fine di Molière (la sua tragedia "*Tristan*", 1865). Già si accennò alla poesia dialettale slesiana e *plattdeutsch*. La poesia di Holtei fu continuata in Slesia da *Max Heinzel* (1834-98), *Robert Rössler* (1838-83) e da altri. Francoforte sul Meno, che aveva attestato dal suo tempo di città dell'impero la predilezione per la commedia storicamente pregevole di *Karl Malss* "*Der Bürgerkapitän*" (1821), trovò in *Friedrich Stolze* (1816-91) un poeta locale, che seppe tanto nei proprii giornali dialettali soppressi nel 1866 come nelle "poesie" (1864) e novelle descrivere il carattere speciale de' suoi concittadini con mezzi più rozzi del "*Volkstheater*" (1849) di Malss, epperò con una comicità ugualmente irresistibile.

Per la storia della poesia tedesca umoristica e satirica nel sec. XIX, hanno, come già mise in rilievo Vischer, una singolare importanza i "*Fliegenden Blätter*" di Monaco ed il "*Kladderadatsch*" di Berlino che accompagnano i fatti politici: fondati i primi nel 1844, l'altro nel 1848. Come già Kobell associò ai suoi "*Schnadahüpfln und Sprüchln*" i disegni del suo amico Franz Pocci (1807-76), il poeta del teatro Kasperl (delle marionette) di Monaco salito in recentissimo tempo ad un onore proprio inaspettato ma ben meritato, così anche i fogli umoristici associano la poesia umoristica colla caricatura. Con un tale ornamento di imagini il foglio monacese che contava fra i suoi collaboratori più

zelanti il Pocci, disegnatore e poeta pio e tutto sentimento del pari che malizioso e gioviale, pubblicò nel 1847 anche la " *Historia von den Lalenbürgern* ". Il professore del corpo dei cadetti di Monaco *Ludwig Aurbacher* di Türkheim nella Svevia bavarese (dal 1784 al 1847) rifuse umoristicamente l'antico libro popolare in nitide rime, dopo aver rimesso a nuovo con abilità e con fortuna fino dal 1823 diverse antiche storie (" *Ewiger Jude* ", " *Die sieben Schwaben* ") e dei racconti edificanti e piacevoli nel suo " *Volksbüchlein* ". I " *Fliegenden Blätter* " offrirono parimenti fino dei primi numeri un'ospitalità volentieri continuata alla poesia dialettale dell'alta Baviera e della Svevia e più tardi anche a quella sassone rappresentata da Edwin Bormann, come il " *Kladderadatsch* " diventò il focolare dello spirito e del dialetto berlinese, che si affermarono con un successo così straordinario nella " *Familie Buchholtz* " (1883-95) di Julius Stinde.

Fig. 94. — Joseph Viktor Scheffel. Da fotografia.

Anche il giovane pittore *Wilhelm Busch* di Wiedensahl nell'Hannover (1832-1908) cominciò a farsi conoscere nel 1859 quale collaboratore dei " *Fliegenden Blätter* " di Monaco e dei loro affini " *Münchener Bilderbogen* " dapprima con disegni e presto con quella unione che così magnificamente si completa di imagini e di versi. Così avvenne che il settantesimo anniversario dell'autore della storia per ragazzi di " Max e Moritz " (1865), di " S. Antonio " e della " pia Elena " (1871) venisse celebrato non altrimenti che quello di un grande poeta nazionale. Ed il grande umorista che rallegra giovani e vecchi e che sa rifoggiare così originalmente la favola animalesca a derisione delle debolezze umane nel corvo di cattivo augurio Huckebein e nella scimmia Fipps, racconta ora col tono di un gaio narratore di facezie ed ora sotto l'usbergo di una ingenuità ben finta ma piena di malizia scaglia acuti dardi contro i moderni epigoni degli antichi " oscurantisti ", contro il filisteismo e la ipocrisia, guadagnandosi effettivamente la riconoscenza generale per la vittoria che egli riporta col suo riso delle fisime e delle cure, della melanconia e dell'umor nero di tempi contrassegnati dal pessimismo.

Anche un altro umorista e pittore, che scambiò però completamente la matita colla penna, *Joseph Viktor Scheffel*, collaborò attivamente al pari di Busch ai " *Fliegenden Blätter* ". Egli che seppe comporre per le feste del centenario di Hebel un magnifico saluto, così allegro e così commovente e del tutto nella maniera del caro vecchio, rese pure omaggio alla poesia dialettale della sua patria badense. Scheffel inscena sovra l'antichissimo suolo alemanno il canto epico del " *Trompeter von Säckingen* " ed il romanzo storico " *Ekkehard* ". Ed alla tempra della sua stirpe alemanna il poeta nato a Karlsruhe il 26 febbraio 1826

e quivi morto il 9 aprile 1886 dopo aver trascorso gli ultimi quattordici anni della sua vita nel suo podere di Radolfzell sul lago di Costanza, deve pure l'umorismo vivace e spontaneo, la sanità e la profondità sentimentale della sua poesia.

Scheffel stesso pensava che egli avrebbe dovuto diventare, giusta le sue attitudini naturali e la sua inclinazione, un pittore. " La educazione e le mie condizioni sociali mi volsero al servizio della giustizia, la aspirazione insoddisfatta verso l'arte figurativa e la tristezza della mia occupazione meccanica cooperarono a destare in me la poesia ". Ma nè ai giorni in cui il pesante *Corpus juris* pesava sul cuore e sullo stomaco dello studente di Heidelberg e di Monaco come un incubo ed una macina, nè al tempo del suo servizio di praticante di diritto in Säckingen si destò in lui il dono del canto ereditato dalla madre che poetò leggiadramente. (Le "*Gedichte*" di Josephine Scheffel furono raccolte nel 1892). Maestro Josephus fu attirato come pittore nel maggio del 1852 in Italia e i *lieder* di Olevano ci offrono notizia della gioconda vita dell'artista mentre agli amici di Heidelberg inviava gaie epistole in prosa e a diversi giornali "*Reisebilder*" illustrati da lui stesso. Ma sulle rive del Tevere gli si presenta come un sogno la storia del " tranquillo, felice amore della Selva Nera ", il giovane Werner e la bella Margarete di conserva col prode Hiddigeigei, un degno discendente del Kater Murr di Hoffmann. In Sorrento il pittore Scheffel si incontrò col poeta Heyse, lo condusse a Capri, e colà " sotto il tetto di Don Pagano " fu compiuto il 1° maggio 1853 il " Canto del Reno superiore ", " il rozzo figlio dei monti dalle guancie vermiglie, con un ramo d'abete sovra il semplice cappello di paglia ", il più popolare racconto in versi di tutta la letteratura tedesca. Immuni dalla zavorra classica, con cui il poema comico si era strascicato così lungo tempo, fluiscono le tetrapodie trocaiche, tra le quali risuonano ora intimi e serii, ora sprezzantemente gioviali, afferrando gli orecchi ed il cuore, i *lieder* dei piaceri e dei dolori della giovinezza, della dolorosa meditazione sul mondo e dell'allegro scherno. Dopo il suo ritorno Scheffel compose per le sedute dell' "*Engeres*" di Heidelberg, dove si sbevazzava allegramente, sotto la presidenza dello storico Ludwig Häusser, la maggior parte di quegli allegrissimi *lieder* sulla beoneria germanica, il cui buon umore può servire alla storia del costume. Dalla raccolta del "*Gaudeamus*", pubblicata nel 1867, riecheggiano questi *lieder* in tutte le università tedesche, in ogni allegro banchetto.

Ma ancora in Heidelberg si propose Scheffel durante lo studio delle fonti storiche tedesche del Pertz un compito più serio. Nella prefazione dello "*Ekkehard*", scritta nel febbraio 1855, egli indicava a scopo del romanzo storico di presentare un frammento di storia patria secondo la visione dell'artista con una serie di figure nettamente disegnate e colorite, " sicchè il contenuto di un periodo si rispecchi come in uno specchio nella vita, negli sforzi e nei dolori dei singoli ".

Come si allegrò egli stesso nella sua " Storia del secolo X " della pittoresca descrizione della vita monastica e della battaglia degli Ungheri, della passione amorosa della duchessa Hadwig sull'alto Twiel e della guarigione del monaco fuggiasco, autore del canto di Waltario, sulla Säntisalpe, e della storia dei fanciulli di Audifax e Hadumoth, se ne continuerà ad allegrare con gratitudine, malgrado ogni mutamento di gusto, anche per l'avvenire un numero sempre maggiore di lettori. Ulteriori progetti di romanzo di Scheffel andarono in fumo, allorchè gli morì la sorella Maria durante il suo soggiorno nel cenacolo poetico di Geibel in Monaco. Alla

memoria di lei è consacrato il breve racconto "*Hugideo*„. Le discordie del suo matrimonio che doveva presto essere disciolto erano poco propizie a ridestare l'antica sua attività creatrice. Ma la catalogazione degli antichi manoscritti tedeschi, intrapresa da Scheffel quando egli fu bibliotecario in Donaueschingen, rese il poeta sempre più famigliare coll'antichità tedesca. Finì per non far nulla dei romanzi che voleva intessere da prima sulla Wartburg, poi intorno al castello tirolese di Runkelstein. Ma essendosi ritirato per qualche tempo sulla Wartburg gli venne fatto almeno di comporre un ciclo lirico "*Frau Aventiure*„ (1863). Esso ci rivela l'età variamente movimentata in cui Wolfram von Eschenbach e Walter von der Vogelweide furono ospiti del magnanimo langravio di Turingia, e in cui la saga, quale fu così magnificamente rielaborata da Richard Wagner nel "*Tannhäuser*„ e quale fu di bel nuovo dramatizzata nel 1903 da Fritz Lienhard, mettendovi a profitto i motivi dei *lieder* della Wartburg di Scheffel, induce tra i campioni di "La guerra dei cantori sulla Wartburg„ Ofterdingen, il poeta dei Nibelunghi: i giorni nei quali la santa Elisabetta sorrideva "ancora placidamente nella culla d'argento„. La novella del tempo delle crociate "*Juniperus*„ vigorosa di sentimento (1868) ci offre una ristretta imagine di quei giorni. Nei *lieder* della "*Aventiure*„ si rispecchia tutta l'età dei minnesingheri. Accanto ai ritmi liberi dei "*Bergpsalmen*„ (1870), che ci conducono al lago di St. Wolfgang, in una superba espressione del sentimento più personale della natura, "*Frau Aventiure*„ di Scheffel è l'opera sua più artisticamente finita.

Scheffel nella sua ritenutezza attesta il suo rigido senso d'arte anche in ciò che per ogni genere di poesia da lui coltivato ci lasciò solo un unico modello, senza lasciarsi trarre dal successo a ripetersi. Tanto più ciascuna delle sue opere maggiori suscitò intorno a sè per opera d'altri una folla di imitazioni.

Paul Heyse coniò il termine di "*Butzenscheibenlyrik*„ specialmente per quegli imitatori di Scheffel, che cercarono di contemperare la forma medievale della "*Aventiure*„ coll'umore brindisevole del "*Gaudeamus*„. Il suo più fortunato rappresentante è *Julius Wolff* (nato nel 1834 a Quedlinburg). Anzitutto egli fu costretto per la sua partecipazione alla campagna del 1870 a crearsi una nuova vita avendo perduto il suo impiego commerciale e così egli diventò in Berlino uno scrittore. Nel suo "*Eulenspiegel redivivus*„ (1875), nell'epico "*Rattenfänger von Hameln*„ e nel "*Wilde Jäger*„, nei *lieder* del cacciatore di topi (1881) come nel suo maggior tentativo epico, nella canzone d'amore "*Tannhäuser*„ (1880) e nel romanzo storico "*Der Sülfmeister*„ l'imitazione esteriore di Scheffel è evidente. Il leggerissimo vasello di Wolff ondeggia e va giù colla moda. Il turingio *Rudolf Baumbach* (1840-1905), che ricorda la maniera narrativa di Hertz, dispose di un umorismo assai più suo e di una schietta spontaneità. Ne' suoi "*Lieder eines fahrenden Gesellen*„ (1878), nei "*Märchen*„ maliosamente allegri e nella novella "*Truggold*„ che con gaia leggiadria ironizza sul drama pedantesco del secolo XVII e sulle superstizioni alchimistiche, Baumbach trovò sempre dei freschi accenti, mentre nella saga turingia "*Frau Holde*„ (1880) e in un rinnovamento parziale della saga di Gudrun ("*Horand und Hilde*„) dimostrò che bene gli si confaceva pure la musa epica.

Ai poeti che risentono della influenza di Scheffel appartiene per un suo racconto epico il medico westfaliano *Friedrich Wilhelm Weber* (1813-94) che d'altronde si mostrò pure originale e cantò senza ambizioni letterarie per la pura sua gioia. Solo sessantacinquenne, dal suo ritiro nel castello di Thienhausen, fece

seguire alle sue belle traduzioni il poema: " *Dreizehnlinden* " che nella misura trocaica del verso e nella mescolanza dell'epico e del lirico nel " *Trompeter* ", nella descrizione della vita monacale del primo medioevo ricorda singoli capitoli dello " *Ekkehard* " e del " *Nest der Zaunkönige* " di Freytag.

Il valore della affascinante opera di Weber non viene punto pregiudicato da codesto innegabile rapporto letterario. Quantunque " *Dreizehnlinden* " sia considerato da molti quale un riscontro dello " *Ekkehard* " a cagione del pensiero rigidamente cattolico dello autore appartenente qual membro del partito del centro al Reichstag, ciò non pertanto la sincera religiosità del grazioso poeta ci appare immune da ogni rigidità confessionale. Come westfaliano Weber mostra il suo interesse per il pagano Edeling oppresso dai Franchi. Presso i bravi monaci di " *Dreizehnlinden* " trova il suo eroe protezione e si fa cristiano: l'imperatore quindi gli rende quella giustizia che gli era stata negata da' suoi gaugravii. Weber pubblicò nel 1892 un secondo racconto epico in versi sciolti col " *Goliath* ", una storia di fido amore e di rinunzia per figliale obbedienza, che si svolge fra contadini norvegesi dei nostri giorni, con un accento di intimità e di poesia nella sua laconica semplicità e nel fascino delle leggende nordiche. Mitemente e mollemente, ma non senza vigoria, risuona il *lied* di Weber pieno del sentimento della natura e di una piacevole originalità. " *Dreizehnlinden* " e " *Goliath* " debbono la loro diffusione straordinaria oltre ai loro indubbi pregi poetici anche in parte alla posizione politica dello autore. I suoi amici poterono vantarsi con legittimo orgoglio di questo poeta cattolico. Ma le sue " poesie " (Paderborn, 1881) meno apprezzate meritavano forse l'interesse generale assai più che non i suoi tentativi epici.

Robert Hamerling (1830-89), il solitario, e pure per un certo tempo dopo la pubblicazione del suo satirico " *Homunculus* " il " poeta austriaco più vilipeso " si sentì chiamato verso il 1865 a coltivare l'epica seria in contrapposto della giocosa.

Le stazioni del suo " *Lebenspilgerschaft* " (Pellegrinaggio della vita), da ragazzo nella sua patria basso-austriaca di Kirchberg, da studente in Vienna, da insegnante ginnasiale in Trieste e per ultimo da celibe vecchio ed infermo nella vita ritirata di Graz, furono da lui stesso descritte un anno prima della sua morte. Al primo lirico " *Sangesgruss von der Adria* " (1857) aggiunse nelle strofe epico-liriche della " *Venus im Exil* " il suo programma: verità e bellezza, spirito e natura non debbono essere considerati antiteticamente, ma debbono apparire nella poesia " nella piena e felice essenza di un'armonia dei sensi e dello spirito ". Queste idee ritornano nelle riflessioni del romanzo " *Aspasia* " (1876) che si svolge nell'Atene dei tempi di Pericle, che ricorda le opere pseudo-greche di Wieland col suo pesante carico artistico-filosofico. Il successo ed il credito di Hamerling riposa sovra i due poemi " *Ahasver in Rom* " (1866) e " *Der König von Sion* " (1869). Nei versi sciolti che ci ritraggono la Roma neroniana come negli esametri riveduti e corretti in ogni nuova edizione, che descrivono la fantastica e selvaggia vita dello anabattista in Münster, ottiene Hamerling un buono effetto colla ricchezza dei pensieri, colla grande concezione storica e cogli acuti contrasti de' suoi quadri abbaglianti. Al pari del suo conterraneo Hans Makart, a cui fanno ripensare i suoi " Sette peccati capitali ", Hamerling è assai più un maestro del colore acciecante che non del disegno preciso. Il suo tentativo di colpire satiricamente nel " moderno poema *Homunculus* " (1888) la confusione e gli errori dell'età presente gli riuscì solo nei primi canti. La crocifissione dello scaltro

affarista e re Munkel per opera dei Giudei da lui ricondotti in Palestina è svolta nel grande stile della satira più seria. Le parti che hanno tratto alla scienza naturale si sperdono e il tutto stanca. Nella poesia di Hamerling predomina un carattere accademico, si sente l'artificiosità delle rappezzature. La forza poetica è inferiore alla perizia storica ed all'alta intenzione del sincero poeta animato dal sentimento nazionale tedesco.

Come Scheffel nella prefazione dello "*Ekkehard*" e Freytag nelle sue "Ricordanze" raccomandano nel romanzo un sostitutivo dell'epopea fiorente solo "nel tempo della giovinezza dei popoli", così parve per un certo periodo di tempo che l'epica dovesse di fatto scomparire dinanzi al *romanzo storico*, allorchè cominciò con lo "*Ekkehard*" l'età d'oro di questo genere letterario. Ma ancor prima della fine del secolo XIX venne di nuovo meno la predilezione per quel contemperamento di storia e di poesia avversato dalla tendenza naturalistica.

Fig. 95. — Felix Dahn. Da fotografia.

In una rapida generalizzazione si parlò di un romanzo professorale, allorchè i principali rappresentanti di tal genere Ebers e Dahn raccolsero da principio una lode entusiastica e più tardi lo sprezzo di un grandissimo biasimo. *Georg Ebers* (nato nel 1837 a Berlino, morto nel 1898 in Tutzing sul lago di Starnberg), docente in Iena dal 1865 e professore di egittologia in Berlino dopo il 1870, nella sua "*Aegyptische Königstochter*" (1864), sorprese colla rappresentazione scientificamente sicura nel suo complesso e poeticamente leggiadra di un mondo straniero affascinante nel suo mistero. Ma il successo ben meritato lo trasse alla imitazione del suo proprio modello in una serie di romanzi egiziani, dei quali il migliore è "*Homo sum*" (1878). Appena che Ebers si allontanò dalla terra dei Faraoni, gli venne meno il sostegno poetico de' suoi romanzi, la cui debolezza era stata abbastanza ben celata dall'addobbo storico egiziano. Adolf Hausrath, professore di teologia nella università di Heidelberg, fu indotto dallo esempio di Ebers e dello inglese Charles Kingsley a dar prova artistica delle sue cognizioni di storia ecclesiastica sotto lo pseudonimo di *George Taylor* in un "*Antinous*" (1880) e nel romanzo "*Klytia*" (1882) che si svolge nel tempo più tardo della riforma in Heidelberg, e nelle novelle storiche di varie età "*Unter dem Katalpenbaum*" (1899). I romanzi storici e le ottime novelle del perspicace critico letterario e professore dresdese, *Adolf Stern*, nativo di Lipsia (1835-1907), svolgono con gusto più sicuro dei temi ben scelti ("*Die letzten Humanisten*", 1881; "*Camoens*", 1886). I romanzi storici come la conquista della Slesia per opera di Federico il Grande ("*Im Banne des Schwarzen Adlers*", 1876) formarono solo un anello nella lunga serie delle opere liriche e narrative ugualmente leggiadre sì in prosa che in verso ("*Carlo Zeno*", 1854, "*Die Göttin*", "*Maja*", 1863) del poeta e storico letterario *Rudolf von Gottschall*. Parecchi dei suoi drami ("*Die Rose vom Kaukasus*", 1870) come

la geniale comedia storica "*Pitt und Fox*" si conservarono per lungo tempo sulle scene. Anche *Ernst Eckstein* di Giessen (1845-1900), che da lungo tempo si era acquistato coi suoi quadri umoristici del ginnasio moltissimi amici, scrisse in Lipsia l'efficace descrizione della lotta fra il cristianesimo ed il paganesimo nella Roma imperiale ("*Die Claudier*", 1881) ed un "*Prusias*". Lo storico *Alfred Dove* (nato nel 1844 in Berlino) pubblicò un solo romanzo, ma la sua piacevole e geniale "*Caracosa*" (1893), il cui destino si segue con vivo interesse attraverso le lotte di parte delle città italiane sotto lo imperatore Federico II. ci attrae colla sottigliezza dell'analisi psicologica e colla purezza e nobiltà del disegno e del colorito finemente sfumato.

Fra le singole parti degli "*Ahnen*" di Freytag comparve nel 1876 il primo grande romanzo storico di *Felix Dahn* "*Ein Kampf um Rom*" (Una lotta per Roma), che riunisce potentemente nella rilevante descrizione della tragica rovina di un nobile popolo di eroi tutti i pregi dell'arte narrativa dell'autore. Come in esso le quattro ballate ("*Gotentreue*", "*Tejas Todesgesang*", "*Gotenschlacht*", "*Gotenzug*") condensano in forma lirico-epica il contenuto del romanzo, così la struttura dei romanzi e dei drami di Dahn ("*Deutsche Treue*", "*Markgraf Rüdeger*") presenta sovratutto il carattere della ballata. Il poeta pieno di nobilissimo entusiasmo e che perciò entusiasmò come nessun altro la gioventù, il poeta cui spetta il merito particolare di avere esercitato una influenza popolare sovra l'Austria tedesca, ha creato le sue cose migliori nelle ballate. Queste ballate, di cui le meglio riuscite possono mettersi a paro di quelle di Uhland, meritano appunto per la valutazione del poeta una maggiore attenzione che non i suoi romanzi storici di dubbio pregio e rapidamente invecchiati per la loro natura.

Dahn nacque in Amburgo il 9 febbraio 1834, ma essendo stato educato in Monaco, ricevette nella capitale bavarese le più rilevanti impressioni della sua giovinezza. Nel cenacolo di Geibel venne egli educando il suo ingegno, di cui diede prova per la prima volta nel poemetto "*Harald und Theano*" del 1855. Tutta la sua opera letteraria porta ancora sostanzialmente la impronta del romanticismo. Ma in pari tempo egli si trova sotto la influenza de' suoi dotti studii sulla storia del diritto germanico, da cui originarono durante gli anni del suo insegnamento nelle università di Würzburg, Königsberg e Breslau i "*Könige der Germanen*" (1861-1910), un capolavoro di ricerca e di esposizione. Non solo per il rinnovato rimaneggiamento dello stesso tema si dà una grandissima rassomiglianza fra Dahn e Fouqué. Del pari che la poesia del giurista Dahn ci appare influenzata da' suoi studii di diritto come quella dell'ufficiale Fouqué dalle sue idee militari, nello stesso modo il giovane poeta ha pure comuni coll'antico ne' suoi versi e nelle lotte dei Romani, Unni, Slavi de' suoi romanzi il nobile entusiasmo per il costume e per l'ardore battagliero tedesco. Va da sè che il colto ammiratore di Jakob Grimm unisce con queste doti una conoscenza della scienza germanistica quale non potevano avere i romantici. In una amorosa cognizione dell'antico e profondo carattere tedesco Dahn si mette sempre dalla parte degli dei e degli eroi germanici

Dal cupo Teia a Merowech, l'amico di "Giuliano l'Apostata" (1893), fa che i suoi eroi ripetano sempre la sua "eroica dottrina della rinunzia". Già nel racconto impregnato di poesia "*Sind Götter?*" (1874), dove la poetica nipote Teresa trasse la sua ispirazione dall'amore di Dahn per Annette von Droste-Hülshoffs, si celebra l'eroismo conscio del dovere che sfida la morte, quale la fede migliore. Nella ardita continua-

zione dell'Edda " *Odhins Trost* „ (1880) la stessa dottrina viene approfondita filosoficamente. Appunto lo " *Odhins Trost* „, la cui prosa ritmica si accosta nella forma al verso, mostra ancora più fortemente che la lingua degli altri romanzi di Dahn, come più a lui si convenisse l'uso del verso che non della prosa. Pertanto solo nelle rime alate, che cantano la colpa di amore e la espiazione allegrantesi della lotta del giovane eroe " *Rolandin* „, ritornò Dahn per una volta ancora nel 1891 al racconto epico in versi. Ma le magnifiche ballate come " *Die Mette von Marienburg* „, " *Der stolze Gast* „, e così parecchi bei *lieder* commoventi, e fra essi gli " *Schlichten Weisen* „ di stile popolare, si intrecciano nelle cinque raccolte di poesie (1857-92) con parecchie poesie di occasione di minor valore. Dahn mostra sovratutto un sentimento giovanilmente ardente e si compenetra ingenuamente e lietamente nelle sue figure, sebbene negli anni più tardi sia arrivato grado a grado ad una cristallizzazione della sua maniera con una produzione un po' affrettata nei " Piccoli romanzi della migrazione dei popoli „ (1882-1901) ed in altri racconti, che per lo più ci appaiono delle ripetizioni indebolite del " *Kampf um Rom* „. Colla innata, schietta e nobile vena purtroppo non si accompagnò sempre di pari passo l'arte che medita e che si perfeziona lentamente e diligentemente e per la cui cooperazione soltanto riesce possibile il creare cosa che duri.

Fig. 96. — Paul Heyse. Da fotografia.

In un marcato riscontro al germanismo romantico di Dahn si trova la fresca maniera artistica, padrona della forma e della materia, di *Paul Heyse*, fine conoscitore di anime (1830-1914), del maestro della *novellistica* tedesca, intorno a cui si raggruppano Jensen, Storm e Konrad Ferdinand Meyer, mentre Heyse stesso crebbe alla scuola di Tieck, Goethe e dei migliori modelli dell'arte narrativa latina.

La posizione storico-letteraria di Heyse viene determinata dalle sue novelle in prosa ed in versi. Ma lo stesso che nel secolo XVIII Wieland, di cui Heyse ricorda la geniale agilità e gli sforzi per acquistarsi una varia coltura e l'abilità formale, egli non si cimentò soltanto in ogni genere letterario ma lasciò pure in ognuno parecchi capolavori, che possono pretendere a un durevole interesse. Subito a principio della sua operosità egli celebra, imitando l'Ariosto nelle ottave serene della " Sposa di Cipro „ (1856), la forza moralizzatrice dell'amore e rappresenta con austerità epica negli esametri armoniosamente costrutti della santa " Thekla „ la vita spirituale e la morte della martire (1858). Anche quale dramatico mostrò la stessa fecondità straordinaria che come narratore. Heyse tratta de' suoi rapporti col teatro nelle " Ricordanze e confessioni di giovinezza „ attraenti sì per il contenuto che per la forma. Le sue aspirazioni a conseguire un decisivo successo dramatico si possono tuttavia paragonare ad uno sfortunato ma tuttavia pertinace desiderio di amore. Egli segue la storia attraverso i secoli nelle tragedie in giambi dalle " Sabine „ (1859) fino alla

magnificazione di Nettelbeck e Gneisenaus nello " Assedio di Kolberg „. Da " Meleager „ (1850) alla " Fine di Don Giovanni „ egli cerca di dare un nuovo aspetto alle figure della leggenda e non esita in pari tempo di cimentarsi all'occasione nel drama sociale (" *Ehrenschulden* „) coi moderni a lui d'altronde sgraditi. Nella storia della principessa tedesca alla corte di Versailles (" *Elisabeth Charlotte* „) e nel magnifico contadino pomerano " Hans Lange „, il prudente educatore del giovane erede minacciato, l'aristocratico artista cerca di farsi popolo e in pari tempo osa di comporre dei " *Proverbes* „ dramatici sfavillanti di spirito ad imitazione di Musset. Ma la seria ed evoluta sua arte manca della vigoria del dramatico nato, come difetta alla sua lirica di scuola la schietta voce del *Volkslied.* Quale traduttore di poeti italiani (Leopardi, Giusti, Carducci, Ada Negri), come nella propria poesia di sonetti e di terzine si schiera quale un maestro della forma accanto a Platen, Rückert e Schack. Il passaggio a più riprese tentato dalla novella al romanzo (" *Die Kinder der Welt* „, 1873; " *Im Paradies* „, 1875; " *Merlin* „, 1892; " *Die Geburt der Venus* „, 1909) non riuscì mai bene ad Heyse. Il romanzo richiede mezzi più forti e più rudi di quelli che possegga la fine arte psicologica di Heyse, che suole plasmare organicamente le sue figure con un diapason che si eleva subito da principio, svolgendo così il suo racconto sovra un unico tono fondamentale. La predilezione che Heyse mostrò da principio per lo sfondo italiano delle sue novelle dovette, nella sua ricchissima produzione, lasciar presto il posto anche ad altri ambienti. La novella storica, nel cui campo egli entrò colle novelle del " Trovatore „ ed in parte anche con quelle " dell'amicizia „, come col commoventissimo " *Siechentrost* „, gli rimane in generale straniera. Ma dalla prima raccolta di novelle (1855) alle storie di fantasmi, dalle novelle merane (1864) al piccolo racconto in versi " *Der Traumgott* „, nel " *Münchner Dichterbuch* „ da lui edito e nei pensosi versi del " *Wintertagebuch* „ del Gardone (1903) come nella assai più importante serie di sonetti da Bad Kreuth (1907) Heyse dimostrò sempre un gusto innegabile ed una irreprensibile nitidezza di forma. Da conoscitore e beniamino delle donne egli fa troppo spesso dell'amore il suo tema prediletto: una particolarità che del resto divide col Dahn che gli sta agli antipodi. Nelle cose d'amore Heyse si muove secondo il modo dei romanzieri latini un po' più liberamente, ma è sempre guidato da nobiltà di pensiero e da fine senso artistico. Egli scrive per una cerchia di lettori in cui presuppone una fine intelligenza d'arte ed il compiacimento della forma elegante e della virtuosità del narratore. Heyse non è punto così freddo come Tieck, ma talvolta la ricchezza del suo spirito nuoce un po' al calore ed alla naturalezza del racconto. Non la grandezza e la profondità di un battagliero animo di poeta, non una vigorosa e schietta naturalezza, ma una riflessa poesia d'arte crearono queste pregevolissime novelle, delle quali parecchie sopravvivranno certamente nella letteratura tedesca quali veri capolavori.

Noi dobbiamo ad Heyse, grazie alle sue collezioni " *Deutscher Novellenschatz* „ e " *Neuer Novellenschatz* „, anche un buon sguardo sovra le migliori produzioni dell'arte narrativa tedesca sviluppatasi con enorme abbondanza da Heinrich von Kleist a Marie von Ebner-Eschenbach. Heyse scelse a coeditore dopo la morte di Hermann Kurz il poeta e storico letterario *Ludwig Laistner* di Esslingen (1845-1908), che è rappresentato nel secondo " *Münchner Dichterbuch* „ oltre che da contributi lirici pur anche da un leggiadro racconto epico " *Frau Rata* „.

Al cenacolo poetico monacese appartiene pure per esser nato in Monaco *Karl Heigel* (1835-1901) che ebbe a scrivere una serie di drami per il teatro

particolare del re Ludwig II („*Novellen*„, 1866; il drama „*Josephine Bonaparte*„, 1882). Se si volesse parlare di una scuola di Heyse bisognerebbe porre fra i seguaci di Heyse piuttosto che fra i moderni *Ludwig Fulda*, il versatile traduttore di Molière e Rostand. Non solo le sue novelle italiane ricordano nel narratore e dramatico *Richard Voss* (nato nel 1851 a Neugrape in Pomerania), che per lo più vive in Italia, i modelli di Heyse. Egli impiega colori più crudi e più realistici e si attiene, ne la grande quantità de' suoi drami, che rispecchiano tutte le tendenze, di quando in quando ad Ibsen („*Die neue Zeit*„, 1891) come nella „*Patrizierin*„ alle tragedie romane di Wilbrandt. Ma Voss che cerca troppo intenzionalmente l'effetto e che suole fare alla lesta si educò su Heyse. Come Heyse nato a Berlino se ne venne a Monaco, così *Hans Hopfen* (1835-1904), nato a Monaco, si trasferì dall'Isar alla Sprea. La sua ballata „*Die Sendlinger Bauernschlacht*„ composta nel miglior stile del *volkslied* storico è col contributo di Hertz la cosa di maggior valore del primo „*Münchner Dichterbuch*„. Il secondo romanzo di Hopfen: „*Verdorben zu Paris*„ potè sorprendere nel 1867 con una descrizione realistica in allora peranco nuova della realtà come colpisce ancor oggi colla commovente sincerità del sentimento. Hopfen spiegò per lungo tempo una fortunata attività con novelle e racconti villerecci e più tardi in Berlino con romanzi di costume e scritti umoristici, di conserva coi quali apparirono a tratti dei saggi dramatici, quali il gaio e leggiadro „*Hexenfang*„ (1893). La raccolta delle sue „*Gedichte*„ (1883) non mantenne certamente, malgrado il magnifico „*Münchener Totentanz*„, la promessa della „*Sendlinger Bauernschlacht*„, ma con una mescolanza di ardito realismo e di sentimento Hopfen mostra pur sempre una marcata personalità poetica.

Wilhelm Jensen dell'Holstein (nato nel 1837 in Heiligenhafen), che stabilì di nuovo dopo il 1888 la sua dimora in Monaco dove era già stato in tempi anteriori attirato da Geibel, ha molti punti di somiglianza con Heyse.

Jensen coltivò la lirica più largamente di Heyse. Nella raccolta poetica „*Vom Morgen zum Abend*„ ci diede egli stesso una scelta in cui spiccano quali tratti caratteristici del suo lirismo una amabile cordialità, un profondo sentimento della famiglia, una pensosa tristezza dinanzi alla fugacità delle cose. In molte sue novelle e romanzi si disegna in sullo sfondo il mare patrio ed i suoi uomini mostrano i caratteri etnici della Frisonia e dell'Holstein, o che essi ci siano presentati nel romanzo storico („*Versunkene Welten*„; „*Der Hohenstaufer Ausgang*„; „*König Friedrich*„, 1908, l'ultimo e più debole de' suoi lavori), o lottino in contrasti sentimentali. La trasformazione dell'antica saga di Melusine nella novella tragicamente potente „*Eddystone*„ (1872) e nel romanzo insulare „*Runensteine*„ (1888) possono servire di matura prova della sua sentimentale arte narrativa. L'holsteiniano Jensen ha diritto per alcune sue novelle di essere messo a fianco del suo compagno di stirpe, lo sleswigano Storm.

Appunto dai termini opposti del campo linguistico tedesco, dalle dune minacciate dai flutti ed aspramente difese del grigio mare del Nord e dallo „scintillante mare presso le alte Alpi di argento„, vennero fuori i due narratori, che hanno il vanto con Paul Heyse di essere i classici della novellistica tedesca: *Hans Theodor Woldsen Storm* (1817-88) e *Konrad Ferdinand Meyer* (1825-98).

Theodor Storm e così pure Meyer trovarono anche come lirici il loro "proprio canto„ che forma in una mescolanza di umorismo e di vivo sentimento la pura espressione della loro personalità e mostra in pari tempo le caratteristiche della loro razza. Storm pubblicò nel 1843 coi suoi amici di studio di Kiel, lo storico Theodor Mommsen ed il traduttore di Shakespeare e di Pindaro Tycho Mommsen, il "*Liederbuch dreier Freunde*„. Un decennio più tardi dovette abbandonare a cagione del ricostituirsi della tirannia danese la sua cara patria, in cui lo ricondussero solo nel 1864 i successi delle armi prussiane quale governatore del suo paese natale di Husum, dove poi coprì fino al 1880 l'ufficio di giudice. La lotta dolorosa per lo Schleswig-Holstein risuona dalle "*Briefe in die Heimat*„ dell'esiliato, come da' suoi *lieder*. Tutta la sua opera è della schiettissima "arte patria„ ed ancora nelle sue ultime novelle: "*Der Schimmelreiter*„ (1888), ci fa rivivere dinanzi ai nostri occhi l'eroica lotta piena di interesse drammatico della sua stirpe tenace coi flutti del "bianco Hans„. Non si deve giudicare il sano e vigoroso poeta dopo la lettura del racconto giovanile "*Immensee*„ (1852) pieno di un vago sentimentalismo. Nella tragicità meravigliosamente austera dell' "*Aquis submersus*„ (1875-76), nell'angoscia che annienta quasi due vite umane dinanzi alla possibilità della pazzia in "*Schweigen*„, nella semplice descrizione della vita del marinaio e dell'operaio ("*Hans und Heinz Kirch*„), nel profondo sentimento della natura e nella umoristica rappresentazione dei tipi bizzarri si impara a conoscere il vero Storm, che crea sovratutto con ardente affetto e rappresenta con sicuro disegno la vita, quale egli la vede e la sente sovra l'antico suolo della patria.

Storm tratta argomenti storici solo eccezionalmente, come nel racconto "*Ein Fest auf Haderslevhuus*„, in cui il fiore dell'amore sfavilla e profuma tanto più incantevolmente in sullo abisso minaccioso attirando a coglierlo con certezza di morte. Lo zurighese *Konrad Ferdinand Meyer* coltivò all'incontro esclusivamente la novella storica. Solo le notizie forniteci dalla sua affezionata sorella e la raccolta delle sue lettere ci hanno dischiuso lo sguardo nella evoluzione lentamente compiutasi del patrizio zurighese che ebbe una educazione profonda e di vario genere. Il contrasto fra il placido e pensoso Meyer ed il vigoroso ed aspro Keller, figlio di un artefice immigrato nella capitale dei Cantoni, appare in modo spiccato sovratutto nella vita personale e nelle opere dei due grandissimi scrittori svizzeri.

Già in una delle sue prime opere, nelle epiche strofe ricche di pensiero degli "Ultimi giorni di Hutten„ (1881), Meyer sorprese colla originalità della sua arte nel rifoggiare vivacemente in quadri poetici bene incorniciati e profondamente coloriti le sue cognizioni riccamente ammassate di storia politica, religiosa, artistica e del costume. I suoi romanzi e *lieder* (vedi la tavola annessa "Una poesia di Konrad Ferdinand Meyer„), dei quali alcuno appartiene alle cose migliori di tutta la poesia delle ballate, ci mostrano al pari delle sue novelle una profonda animazione della materia storica del tempo antico e moderno.

Meyer si serve con predilezione nelle novelle dello artifizio di introdurre altri a raccontare e di dare così alla storia una specie di cornice ed un mutevole colorito personale. Così il protagonista in "*Amulet*„ rinfresca a sè stessó la torbida ricordanza del come il suo conterraneo cattolico si sacrificò per lui, l'eretico, nella notte di San Bartolomeo. Poggio rallegra la geniale e gaia brigata raccolta intorno a Cosimo de' Medici colla facezia "*Plautus im Nonnenkloster*„ che egli imaginò durante il concilio di Costanza per sottrarre un manoscritto a monache che volevano ipocritamente

Sprach der Geist: Sieh auf! die Luft umblaute
Ein unermesslich Mahl, so weit ich schaute,
Da sprangen reich die Brunnen auf des Lebens,
Da streckte keine Schale sich vergebens,
Da lag das ganze Volk auf vollen Garben,
Kein Platz war leer und keiner durfte darben.

C. F. Meyer

Una poesia di Konrad Ferdinand Meyer.

Dall'originale in possesso del Prof. Dr. Adolf Frey in Zurigo.

Alle.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Es war im Traume.
Ich hob den Blick. In lichten Wolkenraume
Sah ich den Herrn das Brot den Zwölfen brechen
Und ahnungsvolle Liebesworte sprechen,
Weit über ihre Häupter lud die Erde
Er ein mit allumarmender Geberde.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Ein Linnen schweben
Sah ich und vielen schon das Mahl gegeben;
Es breiteten sich unter tausend Händen
Die Tische, doch verdämmerten die Enden
Im grauen Nebel, drin auf bleichen Stufen
Kummergestalten sassen ungerufen.

ingannarlo. Nell' “ *Heiligen* „ (1880) un vecchio soldato racconta che cosa fece nemici il re normanno di Inghilterra ed il suo cancelliere anglosassone Thomas Becket e che cosa abbia reso l'ucciso arcivescovo Thomas vincitore del suo re. Ma con arte incomparabile impiegò Meyer questo mezzo nella “ *Hochzeit des Mönchs* „ (1884) suo capolavoro, allorchè Dante sceglie alcune persone fra la società che lo attornia della corte di Can Grande della Scala rispecchiandone i loro caratteri nella sua novella e colla potenza del suo racconto costringe i derisori al rispetto. Non si può dar vanto maggiore a Meyer del riconoscere che il Dante della sua novella ha i veri e possenti tratti spirituali del poeta della “ Divina Comedia „. Nell'agitazione del Cantone dei Grigioni durante la guerra dei trent'anni colloca “ *Jürg Jenatsch* „ (1876). Il naufragio dell'ultimo tentativo di liberare l'Italia dal giogo di Carlo V forma il contenuto della “ *Versuchung des Pescara* „ (1887), o assai più lo sfondo che non il contenuto, perchè questo viene sempre trovato da Meyer nella vita spirituale de' suoi eroi. Che cosa succede nello intimo del figlio del maresciallo tormentato moralmente a morte dai gesuiti (“ *Leiden eines Knaben* „), della supposta coppia di fratelli e della loro madre (“ *Die Richterin* „), di “ *Angela Borgia* „, per venire appunto di logica conseguenza a un certo scioglimento e come agiscono e pensano appunto gli uomini a quel tempo? Gli abbozzi ci mostrano come brancicò a lungo intorno al tema della “ *Richterin* „ che ci appare anche fra i suoi diversi disegni dramatici, prima che le desse quella forma che ci pare ora così naturale. Certamente Meyer indugia talora in un lavoro troppo fine e studiato di filigrana per i buongustai letterarii, ed appunto in queste delicatissime minuzie rischia di perdersi il libero tratto di una gran pennellata.

Fig. 97. — Konrad Ferdinand Meyer. Da fotografia.

Si può ricordare quale vero scolaro di Meyer nella lirica il suo affezionato critico letterario zurighese *Adolf Frey* (nato nel 1855 ad Aarau), nelle cui “ *Poesie* „ (1886 e 1908) “ *Winkelrieds Heimfahrt* „, i “ *Lieder eines Freiharstbuben* „ e il “ *Totentanz* „ ispirato dalle antiche e famose pitture di Basilea, fanno una piacevolissima impressione per il loro contenuto caratteristicamente svizzero.

L'unione dell'elemento psicologico e dello elemento storico conferisce il loro carattere alle ingegnose novelle di Meyer come a quelle della sua migliore seguace *Isolde Kurz* (nata nel 1853 in Stuttgart), la figlia e biografa di Hermann Kurz (“ *Florentiner Novellen* „, 1890; “ *Genesung* „, 1902). I suoi aforismi (“ *Im Zeichen des Steinbocks* „, 1905) ci offrono un bel saggio delle originali rifles-

sioni della maliosa narratrice sui problemi della vita e dell'arte. Nelle colorite descrizioni e nei conflitti emergenti dalle profondità dell'anima umana delle sue novelle la appassionata Isolda, versata nella storia, mostra vigoria di intuito ed uno squisito magistero di forma.

Mentre la scrittrice sveva cercava in Italia ispirazione alle sue novelle, altre due importanti narratrici comparse all'incirca nello stesso tempo di Konrad Ferdinand Meyer si volsero almeno nelle loro opere principali alla patria nordica ed alla sua storia: *Marie Luise von François,* rampollo di un'antica famiglia di ufficiali sassone-prussiana, nacque nel 1817 in Herzberg e morì zitella nel 1893 in Weissenfels. La baronessina *Ferdinande Maria Theresia von Brackel* (1835-1905) raccontò nella sua autobiografia („*Mein Leben*„, 1900) della sua gioventù passata nel castello Welda presso Warburg, del suo intimo sviluppo e dei primi tentativi letterari, della sua opera di educatrice qual buona zia in Plön e dei suoi due viaggi a Roma. Come Annette von Droste-Hülshoff a lei affine per il carattere spiccato della stirpe e pel sentimento cattolico anche Ferdinande si sentì sempre e al di sopra di tutto una figlia della diletta terra rossa di Westfalia.

La corrispondenza epistolare fra Luise von François e Konrad Ferdinand Meyer mostra pure nel piacere che reciprocamente trovavano delle loro opere che un tratto affine domina nella loro arte narrativa. Lo improvviso impoverimento della sua famiglia, che ebbe per conseguenza la rottura del suo fidanzamento con un ufficiale, mise Luise il 1855 nella necessità di guadagnarsi la vita colla penna. Ma se pur già le sue novelline, raccolte in una edizione del 1867, ebbero buona accoglienza solo nel 1871, si conquistò la sua salda posizione nella letteratura ed un posto eminente nell'arte narrativa del secolo XIX col suo romanzo „*Die letzte Reckenburgerin*„. Nel destino di due nobili signorine deluse nella loro felicità d'amore, della ricca zia e della povera nipote, ci rappresenta nello stesso tempo due quadri di costume ricavati dai giorni prima della rivoluzione francese e dopo la guerra di indipendenza. La propria dolorosissima esperienza della vita insinua nel racconto rigidamente epico il soffio di un ardente *pathos.* In una perspicuità plastica si collega la rara arte di avvincere il lettore al fascino del racconto con una grande riservatezza di sentimenti. L'artista che imaginava riflessivamente le sue storie nella solitudine e nella infermità mostrò pure in altri racconti („*Judith, die Klauswirtin*„; „*Das Jubiläum*„, 1886) la sua profonda conoscenza ed il suo profondo amore degli uomini colla rappresentazione dei destini di uomini caratteristici, ma l'opera sua culmina tuttavia intieramente in „*Die letzte Reckenburgerin*„.

Anche Ferdinande von Brackel, che si fece conoscere per la prima volta nel 1873 con „*Gedichte*„ e malgrado una continua infermità finì solo nel 1900 la serie delle sue novelle colla commovente „*Nähmamsell*„, stabilì la sua gloria col suo primo romanzo „*Die Tochter des Kunstreiters*„ (1875).

Lo svizzero Meyer ondeggiò fino al 1870 fra la lingua francese e la tedesca. L'anno 1870 svegliò il suo sentimento di razza tedesca e diventò uno scrittore tedesco attestando ancora nel 1887 non solo quanta gratitudine egli dovesse alla grande patria tedesca, ma ricordando pure ai suoi confederati, diffidenti anzi spesso avversi contro ogni tedesco dell'impero, come fosse qualcosa di naturale e di necessario per gli svizzeri il ricollegarsi alla grande vita germanica. Egli stesso considerò sempre la forza di questa necessità quale la misura precisa del grado della

cultura svizzera. Se si suole innalzare il lamento pur troppo in gran parte legittimo che il 1870 non abbia dato nessun impulso alla letteratura tedesca, non si può tuttavia scordare che alla vittoria delle armi tedesche si deve la riconquista dei novellieri zurighesi. Gustav Freytag ebbe la idea del romanzo " *Die Ahnen* " allorchè egli " passando nel seguito del principe ereditario, per la strada maestra di Francia tra la ressa degli uomini, dei cavalli, dei carri " fu tratto a pensare sotto le possenti impressioni dell'esercito popolare del tempo presente alle invasioni degli avi germanici nella Gallia. Felix Dahn che fu a Sedan colla Croce Rossa non cantò soltanto la formidabile battaglia vittoriosa, aggiungendo pure col " *Macte senex imperator* " una fresca foglia patria all'antica corona gloriosa della poesia tedesco-latina, ma invasato dal lieto sentimento della unità tedesca riprese il " *Kampf um Rom* " cominciato nel 1859 e poi lasciato in disparte. Nei romanzi di Dahn e nei drami di Wildenbruch echeggia la superba e legittima coscienza che la Germania acquistò di sè stessa nel 1870. Nei versi di ringraziamento indirizzati a Ludwig II di Baviera per la " parola regale ", " alla Germania risorta ", nella poesia per " La veglia tedesca dinanzi a Parigi " e nelle parole della sua marcia imperiale Richard Wagner ci appare solo uno dei tanti lirici della guerra. Tuttavia egli stesso confessava che solo " la vittoria riportata dal suo popolo " gli aveva preparato il terreno per la definitiva realizzazione della sua tetralogia, colla quale egli doveva riguadagnare nel 1876 il predominio allo spirito tedesco nel campo dell'arte.

È cosa del tutto naturale che la poesia guerresca del 1870 dovesse restare al di sotto di quella per la guerra di indipendenza. Il 1813 non era già stato preceduto per un decennio da una poesia patriottica, il cui miglior saggio ci si presenta nei " *Heroldsrufen* " di Geibel. Per quanto Geibel, Freiligrath, Fischer, Krais, Oswald Marbach (" *Deutschlands Wiedergeburt* ", 1866-1871), Hans Köster (" *Kaiser und Reich* ", 1872) e molti altri cantino di battaglie e di vittorie con calore di sentimento, si sente nelle loro poesie come nei " *Lieder aus Frankreich* " di Jensen che i loro autori non udirono fischiare le palle come i lirici guerreschi del 1813. La commedia politica non riuscì felicemente nè a Schack ed Hamerling nelle loro ingegnose commedie aristofanesche " *Kankan* " e " *Teut* ", nè a Wagner nella grossolana " Commedia di stampo antico: *Eine Kapitulation* ". Il *Volkslied* produsse solo versi satirici di poca importanza (" *König Wilhelm sass ganz heiter* "; " *Kutschkelieder* "). Il tentativo di *Vischer* di rimare un poema eroico sulla " guerra tedesca " alla maniera dei cantambanchi come un antico " *Schartenmayer* " fallì, non altrimenti della continuazione di *Wildenbruch* delle descrizioni di battaglie di Scherenberg nei *lieder* epici di " *Vionville* " (1874) e di " *Sedan* ". Solo nei dettagli ha del buono il disegno poco artistico di *Redwitz* di cantare in duecento sonetti " Il canto del nuovo impero tedesco " (1871). Innumerevoli sono le ricordanze pubblicate nelle forme più diverse da coloro che parteciparono alle guerre del 1866 e 1870-71, dalle lettere e dai diarii dei capi (Goeben, Hartmann, Blumenthal, Verdy du Vernois, il principe Hohenlohe-Ingelfingen) fino ai racconti dei volontarii, fra i quali le " *Erlebnisse eines Kriegsfreiwilligen* " di *Karl Zeitz* si distinguono per una certa perspicuità e freschezza, e di semplici soldati, ai quali si avvicina una letteratura narrativa che novellisticamente contempera la finzione e la verità e

alle cui migliori produzioni appartengono le opere del capitano bavarese *Karl Tanera* (1849-1907).

La storia letteraria tedesca ha una legittima ragione di ricordare con orgoglio che i due grandi condottieri delle vittoriose guerre per l'unità, il principe *Otto von Bismarck* ed il feld maresciallo conte *Helmuth von Moltke*, le appartengono pure per la loro produzione letteraria. La eloquenza politica del parlamento germanico nel suo periodo più fulgido del pari che quella dei singoli parlamenti, non ha dato dei modelli pari a quelli della eloquenza inglese, fatta sola eccezione dei discorsi imaginosi del primo cancelliere dell'impero. Nella loro raccolta e nei due volumi di " Pensieri e ricordi " (1898), un libro di inesauribile insegnamento di saggezza politica per la nazione, si innalza anche per la storia letteraria il grandioso monumento del ferreo fondatore e governatore dello impero. La possente personalità di Bismarck imprime il suo stampo ai suoi discorsi ed ai suoi colloquii, mentre le sue lettere alla sorella, alla sposa ed alla moglie ce lo fanno conoscere nella cordiale intimità e nelle magnifiche descrizioni della natura uno dei più grandi maestri della lettera tedesca. La letteratura scientifica di viaggio doveva già al capitano di stato maggiore von Moltke un capolavoro di acuta osservazione e di smaglianti ragguagli di paesi e di genti per le sue " *Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei* " (1841). I suoi " *Gesammelten Schriften und Denkwürdigkeiten* " colle lettere alla sposa ed alla moglie ci fanno conoscere il gran taciturno non solo quale un descrittore che volentieri racconta ma sorpresero anche con una novella ben riuscita e con storie di battaglie e di amore della guerra dei sette anni ("*Die beiden Freunde* ", 1827). Essi contenevano per di più una concisa " Storia della guerra tedesco-francese " compilata da Moltke stesso.

Fig. 98. — Friedrich Hebbel. Dal quadro ad olio di Karl Rahl, posseduto dalla Freie Deutsche Hochstift di Frankfurt a. M.

Quantunque la unità nazionale avesse pur lasciato adito alla speranza di una nuova e più nobile vita per il *drama* e per il *teatro* tedesco, le scene stabili e il drama da recitarsi non riuscirono assolutamente a corrispondere alla crescente aspettazione. Solo attraverso lunghe lotte e le testimonianze dell'estero si giunse ad acquistare a poco a poco la persuasione che per opera di Richard Wagner colla trasformazione dell'antico melodrama si era sviluppato un nuovo drama, propriamente tedesco, e non già una semplice opera per musica e che si era fondato in Bayreuth un teatro nazionale tedesco, di cui la Germania non aveva ancora posseduto il simigliante. Dei quattro dramaturghi nati nel 1813, Wagner,

Hebbel, Ludwig, Georg Büchner, solo *Richard Wagner* vide ancora la fondazione dello impero tedesco. Il ditmarso *Friedrich Hebbel* morì nel 1863 a Vienna nel pieno vigore della sua attività creatrice ed il turingio *Otto Ludwig* dopo lunghe sofferenze nel 1865 a Dresda.

Hebbel stesso indicò una volta in Ludwig un suo imitatore e l'autore dello "*Erbförster*„ troppo ammirato, di temperamento affatto diverso, risente certamente della influenza dello autore della "*Maria Magdalene*„. Noi abbiamo di Hebbel i "Diarii„ che datano dal marzo 1835 e di Ludwig i critici "*Studienhefte*„ che risalgono fino al 1847. La diversità di queste note destinate solo all'uso proprio è parimenti importante per la differenza fra i due poeti. Ludwig, che quale discepolo del conservatorio lipsiense si adoperò invano per conseguire una unione dramatica di musica e poesia, condusse pure, prima che si trasferisse per lungo tempo nel 1850 in Dresda, una vita tranquilla nella sua città natale di Eisfeld ed in Lipsia. *Hebbel*, figlio di un muratore di Wesselburen (nato il 18 marzo 1813), dovette passare attraverso amare umiliazioni e privazioni prima che potesse seguire nel 1836 in Heidelberg e poi in Monaco delle conferenze accademiche, senza aver avuto una regolare istruzione scolastica. In Hamburg godette dell'amore di Elise Lensing, di cui egli accettò la dedizione ed il sacrificio senza mai sentire una simpatia che lo vincolasse alla madre de' suoi figli. Il suo contegno verso Elise è una macchia oscura della sua vita. La miseria lascia, come Hebbel disse, una nota di bellezza sulle anime umane che gli rimasero per lungo tempo assoggettate. Una borsa di viaggio danese, per il cui conseguimento fu aiutato da Oehlenschläger — come una volta Klopstock, anche Hebbel fu un poeta tedesco sorretto dallo appoggio danese — gli rese possibile una dimora più lunga in Parigi, Roma, Napoli. Nel viaggio di ritorno egli si sposò nel 1846 in Vienna, che diventò da allora in poi la sua dimora abituale, colla attrice Christine Enghaus.

Fig. 99. — Otto Ludwig. Da una eliotipia nel I. vol. dell'edizione di Grunow delle opere di Otto Ludwig, Leipzig 1891.

Negli "*Studienhefte*„ di Ludwig, composti a mo' di diario, si tratta solo di critica e di tecnica artistica. Non meno della infermità lo allontana dal mondo e dagli uomini la sua inclinazione naturale e lo immerge tutto nel suo culto di Shakespeare ed in un infaticato rinnovamento di abbozzi dramatici. Anche Hebbel vive tutto nei suoi "Diarii„ per la sua missione d'arte, della quale si sente un sacerdote nella devozione di tutta la sua anima. Egli doveva tessere come un povero baco "se pure il mondo intiero cessasse di portare vesti di seta„. Ma per Hebbel arte e vita si intrecciano indissolubilmente. Il suo bisogno di conoscenze, che

gli servivano ad arricchire il tesoro delle sue osservazioni psicologiche, apparve così grande che il suo allievo e biografo Emil Kuh ebbe occasione di chiamarlo un divoratore di uomini. L'arte e sopratutto il drama devono per lui penetrare a fondo gli enigmi ed i tratti più profondi emergenti dalla storia („*Moloch*„) e dalla vita spirituale („*Judith*„, „*Genoveva*„, „*Herodes und Mariamne*„). È del rosso, vivido sangue, il sangue di Hebbel, che sprizza e scorre in questi drami. Le questioni artistiche coincidono per lui colle morali. Hebbel associa i problemi psicologici individuali, quali si nascondono sopratutto nel rapporto di uomo e donna, coi grandi momenti della civiltà nel processo evolutivo della umanità. Egli creò appunto con questa connessione un nuovo genere di drama storico corrispondente a una coscienza più moderna. Hebbel non era tale da riconnettersi nella sua opera a un determinato modello. Naturalmente apprese da Schiller, che egli sinceramente venerava quale un „santo uomo„, e da lui tolse la forma esteriore. Ma egli non pensava punto, accingendosi a scrivere un suo „*Demetrius*„, ad una continuazione di quello di Schiller. Non riteneva possibile che si potesse continuare l'opera interrotta di un altro artista non altrimenti che il succedere nell'amore cessato di un altro. Hebbel riconosce a suo maestro solo Uhland ed appunto da questo lirico trasse solo una generale ispirazione poetica per la sua opera foggiata in modo così intieramente diverso. Ludwig allo incontro perde a poco a poco sè stesso e la propria nota poetica nella imitazione di Shakespeare. Goethe aveva una volta messo in guardia chi volesse conservarsi originale di non leggere troppo Shakespeare, e Grillparzer pensava che quel gigante di Shakespeare compromettesse ogni originalità.

Ludwig si illuse che un dramatico tedesco del secolo XIX dovesse e potesse appunto poetare come un dramaturgo elisabettiano e condannava Schiller, che gli riusciva insopportabile per essersi allontanato da Shakespeare. Ma poichè Ludwig stesso finì per dover trovare malgrado suo qualche cosa di contrario a Shakespeare in tutti i suoi abbozzi e frammenti, non terminò più, malgrado un lavoro indefesso, alcun drama dopo la sua tragedia borghese in prosa „*Der Erbförster*„ (Il boscaiuolo ereditario), 1853, e la tragedia storica in giambi „*Die Makkabäer*„ (1854). Egli si era dato ad una produzione puramente letteraria, che si distaccava sempre più dalla vita. Ma tuttavia le parti compiute della „*Genoveva*„ ed „*Agnes Bernauer*„ di Ludwig, due eroine anche delle tragedie di Hebbel, e sopratutto la magnifica scena realistica dei soldati nella pianura di Torgau del prologo di „Federico II di Prussia„, mostrano un progresso decisivo rispetto all'angustiato „*Erbförster*„ che ci ricorda le „*Schicksalstragödien*„.

Hebbel nel suo periodo rivoluzionario di Amburgo non venne solo in dissidio personale con Gutzkow, ma si mise da principio in un voluto contrasto colla consorteria e colla poesia tendenziosa della Giovane Germania, di riscontro alla quale egli voleva assegnare al drama un compito psicologico più profondo, immune dalle piccole correnti del giorno. Si comprende facilmente che il freddo Laube, quale direttore del *Burgtheater*, cercasse per quanto gli era possibile di respingere Hebbel dalle scene e si comprende così pure la indignazione di Hebbel per il successo immeritato della bolsa „*Brunhild*„ di Geibel. Il fiero ditmarso, in cui sopraviveva l'antico testardo Burenart della sua magnifica ballata „Un contadino ditmarso„, non volle saperne assolutamente della languidezza lirica e

della levigatezza formale di tutta la scuola poetica di Monaco, mentre continuava a sentirsi in Vienna isolato ed incompreso. E mentre al presente i drami di Hebbel figurano sempre più frequenti nei repertorii di tutte le migliori compagnie tedesche, il loro autore ebbe da vivo ben giusto motivo di lamentarsi amaramente sovra la indifferenza dei teatri verso le sue opere migliori, che gli paralizzava la gioia del creare. Più direttamente dei contemporanei di Hebbel noi sappiamo ravvisare in lui il precursore di quel profondo drama psicologico, quale raggiunse in Ibsen la sua perfezione rigidamente unilaterale.

Già la "*Judith* „, la più antica e vigorosamente geniale tragedia in prosa di Hebbel, che fu rappresentata per la prima volta il 6 luglio 1840 sul teatro di corte di Berlino, rivela completamente il carattere del sofistico agitatore di problemi. Come si erano ingenuamente rallegrati gli autori di commedie bibliche della età della riforma della storia di Giuditta, quale di una tragedia " buona, seria e prode „ secondo le parole di Lutero! Hebbel analizza lo stato d'animo per cui la giovane vedova si concede, risolta di ucciderlo, ad Oloferne che le fa orrore ma che pure riesce a trionfare di lei colla sua vigoria di uomo. La sua Judith non partecipa solo della eccitazione psicologica, che accende di un delirio profetico gli abitanti della Betulia nelle scene del popolo ebreo sbozzate grandiosamente, ma i suoi atti sono appunto determinati da influssi patologici. Essa non innalza come la Giuditta dello antico testamento un canto trionfale sopra il nemico prostrato del suo popolo, ma chiede quale ricompensa della sua impresa la morte: " Io non voglio generare un figlio di Oloferne! „ Riconosce così ella stessa che la sua azione esaltata quale un eroismo per la liberazione del suo popolo non è che una offesa della legge naturale, perchè la donna deve partorire uomini, non ucciderli. Qui è tutto Hebbel. Grande, crudo e possente, ma pur quasi come un moderno, come Ibsen, incurante di una fine linea di bellezza e della grazia morale, che Grillparzer e Schiller si sarebbero ben guardati dal trasgredire. Egli mette in rilievo le profondissime e misteriose vibrazioni dell'io, che si accentuano in modo singolare, quasi incomprensibile, nella regina del drama " Gige ed il suo anello „ (1856) che si ritiene profanata dal solo sguardo dell'uomo e nel cessare della gelosia di Marianna per Erode da lei amato tuttavia nel drama più compiuto di Hebbel " Erode e Marianna „ (1850). Così pure nella sua seconda tragedia " *Genoveva* „ (1843), colla quale egli passò al verso sciolto, svolge lotte d'anima, di cui l'antica e pia leggenda ed il poema di Tieck non ebbero punto sentore, come nella "*Agnes Bernauer* „ (1855, in prosa), il cui assassinio fa maturare nell'animo del duca Ernesto quale un atto determinato da necessità politica, tenendo così, in contrapposto di tutti gli altri rifacitori di questo tema, le parti del padre che agisce per prudenza politica. Hebbel da vero dramatico non svolge delle idee ma ci presenta sempre delle figure vive e delle azioni terrificanti, per le quali i pensieri ed i problemi che agitano lo spirito del poeta agiscono possentemente per mezzo del sentimento e dello intelletto sovra il nostro animo.

Tuttavia Hebbel si sbagliò più di una volta e gravissimamente nella tragedia "*Julia* „, e per la commedia (" *Der Diamant* „, " *Der Rubin* „) la sua mano è troppo pesante. Solo come quando nel drama " Michelangelo „ (1855) può aver occasione di dar prova delle sue cognizioni d'arte contrapponendo le caratteristiche di Michelangelo a quelle di Raffaello riesce ad avere miglior giuoco. La tragedia borghese in prosa " *Maria Maddalena* „ (1844) e le due parti dei *Nibelunghi* (" La morte di Siegfried „ e " La vendetta di Kriemhild „, vedi la tavola annessa) rappresentate per la prima volta in Weimar col preludio " Siegfried cornuto „ che finì nel 1862 dopo un lavoro di sette anni, appaiono quali due fiori dispaiati della produzione

di Hebbel, ma sono tuttavia germogliati dalla stessa radice. Egli stesso li caratterizza di conserva colla “ *Genoveva* „ e con “*Agnes Bernauer* „ colla frase: “ il mondo germanico ne' suoi diversi gradi di svolgimento „. Ad essi si potrebbe ancora aggiungere il frammento “ *Moloch* „, che rappresenta la fondazione e lo sviluppo della religione nella lotta fra il padre ed il figlio. Le figure gli compaiono nella luce crepuscolare della fantasia e della storia ed egli si sente attratto come un pittore a fissarle. E appunto poichè egli vede radicarsi nella vita dal popolo il fondamento di ogni forza drammatica, ma scorge ogni elemento umano solo nella nazionalità, resta così attratto dall'antica epopea. Egli la sposta nell'età di trapasso, in cui il cristianesimo ed il paganesimo si contrastano nell'anima del popolo, e fa cominciare una nuova età ed un nuovo costume dalla ruina della dura e tracotante stirpe di Dietrich von Bern, “ in nome di colui che impallidì sulla croce „. Non altrimenti l'addio della Brunhilde di Wagner accenna ad una nuova legge di amore per il mondo. Ma ciò che tutto muove per Hebbel è tuttavia l'amore non ricambiato di Brunhild per Siegfried, il contrasto sovratutto emergente fra i fondamentali elementi maschili e femminili della umanità che si attirano e si respingono reciprocamente in pari tempo. Lo stesso movente psicologico adunque che induce pure nella “ Maria Maddalena „ la figlia di mastro Anton, falegname, a darsi all'uomo non amato per vendicarsi di un amore apparentemente disdegnato.

Mentre Hebbel nella tragedia borghese riuscì a fare con piena originalità la cosa migliore del genere dopo ed a confronto di “ *Kabale und Liebe* „, seguì invece passo a passo nei Nibelunghi l'epopea medio-alto-tedesca, senza lasciarsi preoccupare, nella seduzione del suo contenuto dramatico, dalle disquisizioni della corrispondenza di Goethe e di Schiller sovra la differenza che intercede fra poesia e drama. La sua opera ci appare un grande tentativo, così difficile ad attuarsi in modo perfetto, di rifondere l'antico poema. Wagner allo incontro imponeva al dramaturgo moderno dei Nibelunghi il compito di scegliere liberamente dalla copiosa tradizione leggendaria e di costrurre a nuovo collo stesso diritto di cui si erano valsi gli antichi rifacitori tedeschi e nordici della saga.

Se Hebbel si attenne così fedelmente nei “ Nibelunghi „ come dramaturgo all'antico poema eroico, creò in compenso negli esametri di “ *Mutter und Kind* „ (1859) un poema borghese che fra gli altri più si avvicina all' “ Ermanno e Dorotea „. Mentre nella “ Maria Maddalena „ svela la ingiustizia sociale, per la quale il sospetto infondato del ricco manda in rovina una povera ed onesta famiglia di operai e ne ritrae la disperazione amarissima con una logicità impassibile, qui invece fa che l'amore pei figli riporti una commovente vittoria sulla povertà. Intorno al poema si raggruppano tre raccolte di poesie di Hebbel (1842, 1848 e 1857), in cui egli come lirico con epigrammi di bella forma e di molto spirito, ma sopratutto con ballate, quali “ *Bubensonntag* „, “ *Nachtgefühl* „, col bellissimo e profondo “ *Liebeszauber* „ entra nella schiera dei migliori poeti epico-lirici tedeschi.

La ballata “ *Der Bramine* „, un pregevolissimo riscontro della trilogia del Paria di Goethe, predica ad ogni essere vivente un sublime amore disinteressato. Se Hebbel ancora nel 1851 inviava a Varnhagen il suo “ Michel Angelo „ colle parole superbamente modeste: “ forse questo drama dimostra che io, per quanto il cammino dalla Giuditta all'Ifigenia fosse lungo, almeno l'ho percorso „. “ *Mutter und Kind* „ e “ *Der Bramine* „ mostrano tuttavia che la sua rude

vigoria si sforzò in realtà di conseguire a poco a poco una maggiore limpidità morale ed artistica. Ma per la differenza fra Hebbel e *Ludwig* è pur cosa caratteristica che Ludwig non possiede quasi affatto quel lirismo che fu indispensabile ad Hebbel per esprimere il suo tumulto interiore. Allo incontro Ludwig si mostra superiore ad Hebbel nel racconto in prosa. Il senso della realtà di Ludwig si spiega nella minuziosa miniatura delle gaie novelle rusticane turingie " *Die Heiterethei und ihr Widerspiel* „ come nel racconto " *Zwischen Himmel und Erde* „ che si sviluppa colla solenne austerità di un fatalismo inoppugnabile. La sua riproduzione realistica dei singoli dettagli acquistò in principal modo come una tecnica facile ad apprendersi una influenza maggiore sui posteri del drama di Hebbel, che sgorgando dal profondo di una possente personalità si aprì la strada con più duro travaglio.

Fig. 100. — Richard Wagner. Da fotografia.

Otto Ludwig smise presto i suoi progetti accarezzati durante gli anni di studio al conservatorio di Lipsia per un nuovo assetto dramatico dell'opera. Egli stimava compito dell'avvenire non già una rielaborazione del drama tedesco, bensì la sua completa riconnessione col prodigioso modello di Shakespeare. Allo incontro *Richard Wagner* si adoperava con ogni sua possa di mostrare dipendentemente dal particolare sviluppo storico della poesia e della musica tedesca la possibilità di un nuovo e caratteristico drama tedesco colla armonica cooperazione delle due arti e di creare questo drama dell'avvenire. Alla sua " caratteristica e possente poesia „ riuscì poi finalmente dopo le più aspre lotte ad obbligare, da Bayreuth, tutti i popoli al riconoscimento del predominio dell'arte tedesca

nel drama. Uno sguardo alla letteratura wagneriana francese ed inglese, che di continuo cresce e sempre più si approfondisce, insegna che non al musico ma al creatore di un nuovo drama, di carattere completamente tedesco, viene concesso quel posto nella letteratura mondiale, che ben volentieri gli vorrebbero ancora negare fra i suoi compatrioti i "*Merker*" ed i maestri incancreniti sovra una tabulatura, ed asserragliati nei loro angusti confini accademici. E tuttavia Gottfried Keller dopo la lettura dell'Anello dei Nibelunghi dichiarò fino dal 1856, quando non esisteva ancora nota della loro musica, che "l'appassionato e fiorito poema" di Wagner gli aveva fatto una impressione molto più profonda di tutti gli altri libri poetici "che io abbia letto da lungo tempo. Una possente poesia, dei tempi primitivi della Germania, ma purificata dallo spirito tragico antico".

Ancora nel 1848, allorchè Wagner lavorava intorno agli abbozzi tragici "*Jesus von Nazareth*" e "*Kaiser Barbarossa*", era indeciso fra il drama puramente letterario od un genere dramatico in cui la parola si associasse colla musica. Ma pure anco dopo essersi deciso per la forma del drama musicale corrispondente alla singolare duplicità del suo ingegno, confessava ancora nel 1878 nell'articolo "Sovra lo impiego della musica nel drama": "Io mi sento l'animo di impacciarmi colla musica solo in quanto posso sperare di realizzare con essa le mie intenzioni poetiche".

Wilhelm Richard Wagner, nato in Lipsia il 22 maggio 1813, si occupava facendo i suoi studi classici in Dresda di una traduzione in versi tedeschi dei canti della "Odissea" e di un drama cavalleresco "*Leubald*" alla maniera di Shakespeare, allorchè avendo assistito alla rappresentazione dell'"*Egmont*" di Goethe musicato da Beethoven sorse in lui per la prima volta il desiderio di poter corredare le sue tragedie della musica. Solo questo desiderio poetico lo condusse allo studio di quest'arte e già ne' suoi primissimi tentativi di opera ("*Die Hochzeit*", "*Die Feen*", "*Das Liebesverbot*", "*Rienzi*") partì sempre da un suo libretto originale. Per studiare l'opera storica di Meyerbeer nel suo luogo di origine, si recò il povero direttore di orchestra di Riga nel 1839 per mare attraverso Londra in Francia. Nella capitale francese scrisse nella più squallida povertà la serie di racconti "*Ein deutscher Musiker in Paris*" (Storia di un musico in Parigi). E nella storia introduttiva "Una visita a Beethoven", dopo il congedo umoristico del compositore inglese, pone già in bocca all'autore della nona sinfonia la sua propria confessione di fede: per comporre un drama musicale si deve fare come faceva Shakespeare ne' suoi drami. La si doveva finire col bagaglio puramente musicale delle arie, dei duetti e dei terzetti, che sono un impaccio per il poeta, poichè assoggettandosi i poeti a queste esigenze antidramatiche non potevano fornire al musico un vero drama. Solo la chiusa forma sinfonica della musica corrisponde alla organicità poetica del drama.

Il concetto accennato qui nella novella per la prima volta, fu svolto dall'esule in Zurigo, dove il direttore d'orchestra del re sassone aveva dovuto rifugiarsi per aver partecipato alla rivoluzione del maggio in Dresda, in una serie di dissertazioni estetico-storiche: "*Die Kunst und die Revolution*" (1849), "*Das Kunstwerk der Zukunft*" (1850), "*Oper und Drama*" (1851). Ad essi si aggiunse lo scritto per metà autobiografico "*Eine Mitteilung an meine Freunde*"

(1852). Wagner non cessò mai di battagliare per lo incremento di una coltura tedesca, per la quale si adoperò pure coraggiosamente cogli stessi intendimenti anche l'orientalista di Gottinga *Paul de Lagarde* ne' suoi pregevoli " Scritti tedeschi „ (1886) e nelle " Poesie „ (edizione completa del 1897). La raccolta iniziata da Wagner stesso nel 1871 de' suoi proprii "*Schriften und Dichtungen* „ dimostra che i suoi sforzi per una riforma del drama e del teatro formano solo una parte del compito che si era prefisso nella vita: della sua lotta per " il costume e l'arte tedesca „.

Wagner apriva nel 1849 le sue osservazioni colla dichiarazione: " Noi non possiamo, se ci riflettiamo, fare un passo nella nostra arte senza accorgerci del suo stretto rapporto coll'arte dei Greci „. La risurrezione della tragedia greca, in cui poesia e musica si erano associate, era stata la mira dei fondatori dell'opera italiana. Ma il compito dramatico fu presto negletto, poichè la musica da un sussidio dell'azione dramatica diventò la cosa principale, lo scopo finale e l'azione dramatica un semplice pretesto per la rappresentazione dell'arte del canto e della danza. Wagner ricerca ora nelle due prime parti di "*Oper und Drama* „ lo sviluppo storico e la natura dell'opera e della musica, dello spettacolo e della poesia dramatica, il rapporto fra linguaggio e suono per farsi una idea chiara dalla cognizione del loro carattere speciale e delle condizioni necessarie per la loro armonica cooperazione nel drama. Non solo Lessing ma molti altri, come Sulzer, Wieland, Herder, Jean Paul, Solger, Schleiermacher. Hoffmann, avevano già accampata la questione letteraria per una trasformazione dell'opera nel drama, che i musici Gluck, Mozart, Beethoven, Weber cercarono di sciogliere praticamente. Schiller accarezzò sempre per l'opera la speranza, come egli scriveva il 29 dicembre 1797 a Goethe, " che da essa come dai cori dell'antica festa di Bacco dovesse svolgersi la tragedia in una forma più nobile „. E Vischer esprimeva nel 1844 ne' suoi "*Kritische Gänge* „ la speranza che uno Schiller ed uno Shakespeare della musica non ancora venuto dovesse inaugurare con una opera sui Nibelunghi un nuovo regno dei suoni, in cui " la nota eroica di un patriottismo nazionale riecheggiasse pei tedeschi con voce possente „.

Poichè la poesia è per Wagner il punto di partenza, si tratta così nella sua opera di una nuova maniera richiesta da lungo tempo dalla letteratura, anzi di una subordinazione della musica all'esigenze del drama. Wagner indica nel mito la materia del drama musicale e così prima di lui Immermann aveva già scorto nel mito il contenuto della tragedia dell'avvenire ed anche Hebbel non voleva ammettere in linea di massima per l'opera che temi mitici. Ma Wagner che diceva di se stesso di essere venuto al mondo coll'anima di un germano primitivo, si sentì, quantunque abbia avuto una volta l'idea di comporre un "Achille „, per lungo tempo ammaliato solo dal mito germanico. Non solo per il lungo tempo che gli costò il lavoro (1849-76) ma pure per l'ampiezza del lavoro poetico-musicale "*Der Ring des Nibelungen* „ è l'opera principale di Wagner. Nel suo compimento e nella sua rappresentazione egli vedeva propriamente il compito della sua vita non altrimenti di Goethe nella fine del suo " Faust „. Allo incontro la concezione che Wagner ebbe della dignità e della santità religiosa del drama quale la più alta espressione della cultura nazionale e l'idea dei "*Festspiele* „,

sono pure, a giudizio suo, di origine greca. Ma solo lo sviluppo della musica tedesca da Bach a Beethoven e Weber gli rese possibile di mettere l'orchestra al servizio dell'azione dramatica. Al romanticismo strettamente connesso colla filologia germanica dovette egli i temi leggendarii tedeschi, mentre il suo predecessore nella riforma dell'opera, Gluck, si era limitato esclusivamente alle favole antiche, quali formano il contenuto delle tragedie francesi. Così le correnti antiche e nazionali che si combattevano da tempo antico nella letteratura, le idee classiche e romantiche dovevano associarsi di nuovo perchè il drama di Wagner e l'idea del "*Festspiel*" con esso strettamente legata potessero tradursi in realtà.

Già nel 1853 Franz Liszt poteva scrivere a Wagner con sincera convinzione: "Tu formi già adesso, e sempre più, il fuoco concentrico di ogni nobile volere e di ogni alto sentimento ed onorevole sforzo nell'arte". E Wagner sostenne per più di quarant'anni l'ardente battaglia non per una questione musicale ma per la indipendenza di una grande arte nazionale di fronte al suo degenerare in un indifferente mezzo di distrazione teatrale e di articolo di moda internazionale.

Quale artista tedesco egli si era trovato da prima in Parigi, la città regina della moda, e colle lagrime agli occhi avea giurato tornando in patria alla vista del Reno "eterna fedeltà alla sua terra tedesca". Ancora in Parigi rifoggiò egli dramaticamente la saga dell' "Olandese volante" appresa nel suo viaggio per mare e vi pose già nel centro la liberazione dalla maledizione per mezzo di quell'amore puro e pronto al sacrificio, che avrebbe dovuto poi figurare in tutta la sua poesia. In Dresda nacque il "*Tannhäuser*" (prima rappresentazione il 19 ottobre 1845), nel cui libretto Wagner aveva genialmente contaminato in una organica unità le tradizioni fino allora completamente separate nella favola dei Meistersinger della guerra dei cantori sulla Wartburg e del *Volkslied* del minnesinghero Danhuser. Ed al "*Tannhäuser*" susseguì immediatamente il "*Lohengrin*" decisivo per la riforma del drama musicale. Ma pure il teatro di Dresda rifiutò come irrappresentabile l'eterodosso "Lohengrin", e solo Liszt osò il 28 agosto 1850 di rappresentare in occasione delle feste per Goethe quel drama così calunniato. Ma il poeta esule in Zurigo scriveva la sua tragedia su "La morte di Siegfried" per la tetralogia "*Der Ring des Nibelungen*" (1853) dove scelse per il mito germanico anche l'antica forma germanica della allitterazione. E nel momento che il bandito dal mondo tedesco era messo in disparte, l'eroico artista dalla sua parte si affrancava in un odio dispettoso dell'apparenza e della menzogna dai teatri di opera e dichiarava di voler dare solo in solenni rappresentazioni, lunge dal rumore della vita quotidiana, il suo drama dei Nibelunghi. Col rinnovamento del drama avrebbe dovuto procedere di conserva un rinnovamento per lui necessario della costruzione del teatro, per cui Wagner trovò l'assistenza del grandissimo architetto tedesco, *Gottfried Semper*. In Dresda ed in Zürich furono ambedue (di cui ciascuno voleva far valere la verità nel suo campo artistico) legati di una stretta amicizia.

"*Lohengrin*" e "*Tannhäuser*" erano ben presto passati da Weimar a tutti i teatri tedeschi. Malgrado ciò Wagner, che solo dopo aver finito il drama dei Nibelunghi aveva acquistato conoscenza delle opere di Schopenhauer, non riuscì mai a far rappresentare la formidabile tragedia, scritta sotto questa influenza, dell'amore sacro alla morte e vittorioso della morte, di "*Tristan und Isolde*", finchè re Ludwig II riuscì a vincere nel 1865 in Monaco la opposizione

Erster Aufzug

(Die Bühne stellt das Innere der Katharinenkirche, in schrägem Durchschnitt, dar; von dem Hauptschiff, welches links ab dem Hintergrunde zu sich ausdehnend anzunehmen ist, sind nur noch die letzten Reihen der Kirchstuhlbänke sichtbar: den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chor ein; dieser wird später durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeschlossen.

Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des Johannisfestes schliesst, singen. F Während des Chorales und dessen Zwischenspielen, entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Scene:

In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther von Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um, und erwidert seine drängend bittenden Gebärden mit verlegenen Winken, die ihn bedeuten sollen, er möge beim Ausgange ihrer harren. Magdalene unterbricht sich öfter im Gesang, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen. – Als der Choral zu Ende ist, und, während eines längeren Orgelnachspieles, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrund zu anzunehmen ist, sich zuwendet, um allmählich die Kirche zu verlassen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche sich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben und dem Ausgange sich zuwenden wollen, lebhaft heran.

F Choral der Gemeinde.
(Da zu dir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm,
weihte sich dem Opfertod,
gab er uns des Heil's Gebot:
dass wir durch dein' Tauf' uns weih'n,
seines Opfers werth zu sein.
Edler Täufer,
Christ's Vorläufer!
Nimm uns freundlich an!
dort am Fluss Jordan.

Walther
(leise, doch feurig zu Eva.)
Verweilt! – Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva
(sich rasch zu Magdalene wendend.)
Mein Brusttuch! Schau! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.
Vergesslich Kind! Nun heisst es: such'!
(Sie kehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.
Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!
Eines zu wissen, Eines zu fragen,
was nicht müsst' ich zu brechen wagen?
Ob Leben oder Tod? Ob Segen oder Fluch?
Mit einem Worte sei mir's vertraut: –
mein Fräulein, sagt –

Magdalene
(zurückkommend.)
Hier ist das Tuch.

Der Anfang des ersten Aufzugs von Richard Wagners „Meistersingern von Nürnberg“.

Nach Seite 3 und 4 des bei der Firma B. Schotts Söhne in Mainz erschienenen vollständigen Faksimiles der „Meistersinger“-Dichtung, mit Genehmigung der Verleger.

Eva.

O weh! die Spange?..

Magdalene.

Fiel sie wohl ab?

(Sie geht, am Boden suchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Lust, oder Nacht und Grab?
Ob ich erfahr' wonach ich verlange,
ob ich vernehme wovor mir graut, –
mein Fräulein, sagt...

Magdalene

(wieder zurückkommend.)

Da ist auch die Spange. –
Komm', Kind! Nun hast du Spang' und Tuch. –
O weh! Da vergass ich selbst mein Buch!

(Sie kehrt wieder um.)

Walther.

Dies eine Wort, ihr sagt mir's nicht?
Die Sylbe, die mein Urtheil spricht?
Ja, oder: Nein! ein flücht'ger Laut:
mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?

Magdalene

(Die bereits zurückgekommen, verneigt sich vor Walther.)

Sieh da, Herr Ritter?
Wie sind wir hochgeehrt:
mit Evchen's Schutze
habt ihr euch gar beschwert?
Darf den Besuch des Helden
ich Meister Pogner melden?

Walther

(leidenschaftlich.)

Betrat ich doch nie sein Haus!

Magdalene.

Ei, Junker! Was sagt ihr da aus?
In Nürnberg eben nur angekommen,
war't ihr nicht freundlich aufgenommen?
Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank
euch bot, verdient' es keinen Dank?

Eva.

Gut' Lenchen! Ach! das meint er ja nicht.
Doch wohl von mir wünscht er Bericht –
wie sag' ich's schnell? – versteh' ich's doch kaum! –
mir ist als wär' ich gar wie im Traum! –
Er frägt, – ob ich schon Braut?

Magdalene

(sich scheu umsehend.)

Hilf Gott! Sprich nicht so laut!
Jetzt lass' uns nach Hause gehn;
wenn uns die Leut' hier sehn!

Walther.

Nicht eh'r, bis ich Alles weiss.

La scena adoperata fino al 1890 per il drama della Passione di Oberammergau. Da fotografia.

Il teatro di Bayreuth. Disegno da fotografia.

" Festspielhäuser „ tedeschi.

satura di odio contro le sue opere calunniate come irrappresentabili. Il conte Schack vantò come due meriti indimenticabili del re di Baviera, giovanilmente entusiasta, che come aveva egli dato primo dei principi tedeschi l'ordine di marcia nel 1870 avesse concesso il suo appoggio a Wagner, che già disperava della sua opera, ed i mezzi per la costruzione del suo teatro di Bayreuth. (Vedi la tavola annessa: *Festspielhäuser* tedeschi). A cagione del sentimento popolare traviato ed istigato, di quel sentimento che viene giustamente deriso nei versi di Herwegh " come un orizzonte di birreria ", il re fu costretto nel dicembre 1865 a far ritirare l'artista suo amico dalla sua capitale a Triebschen sul lago dei quattro Cantoni. Ma nel 1868 il proscritto potè tornarsene vittorioso a Monaco per la prima rappresentazione de' suoi " *Meistersinger von Nürnberg* " (vedi la tavola annessa). Al vivace quadro storico dell'antica Norimberga colla sua meravigliosa fusione di umorismo e di gravità, col dolore della rinunzia e col sereno ed amabile riconoscimento della follìa che domina e mette in confusione in piccolo ed in grande il mondo, spetta per sovrappiù il merito storico-letterario di avere di nuovo resa famigliare al suo popolo in continuazione di quanto aveva fatto Goethe la prediletta figura del prode artigiano e maestro cantore Hans Sachs.

Ma ciò che Wagner aveva già richiesto da Zurigo in lettere e nella " Comunicazione ai miei amici " non fu tradotto in esecuzione che nel 1876 coi primi *Festspiele* di Bayreuth. Lessing aveva una volta dileggiato la stoltezza dei tedeschi, che volevano avere un teatro nazionale senza essere una nazione: ora invece erano diventati una nazione ed il primo imperatore tedesco coi principi tedeschi interveniva nel 1876 alle solenni rappresentazioni di Bayreuth. E pure quivi seguì allo " Anello del Nibelungo " sei anni più tardi il *Bühnenweihfestspiel* (1): "*Parsifal* ", il più nobile legato del maestro tedesco, che avrebbe dovuto morire fra breve a Venezia il 13 febbraio 1883, al suo popolo ardentemente e fedelmente amato. Wagner aveva espressamente stabilito che questa " ultima e la più santa delle sue opere, costruita sovra una base religiosa al pari dei misteri medievali, fosse sottratta per sempre al grosso pubblico ed al teatro " che io riconosco profondamente immorale " ed alla avidità di guadagno degli impresari, e si dovesse riservare per ogni avvenire unicamente e solamente al Festspielhaus di Bayreuth. È quindi un delitto ed un'onta all'opera ed alla volontà del maestro, un avvilimento per l'arte tedesca, quando e dove questo drama mistico viene abbandonato ad una volgare brama di divertimento ed al triste giro delle scene malgrado la ripetuta ed indubbia destinazione del maestro, espressa nella maniera più risoluta nella sua lettera da Siena (28 settembre 1880) al re Ludwig II. Ma di perpetua ignominia si coprano tutti quei tedeschi non tedeschi, che in qualche modo contribuirono ad una tale piratesca violazione del testamento artistico di Wagner!

Wagner aveva cercato con un serio studio e collo sguardo acuto del genio nella essenza primitiva di tutte le saghe di penetrare la originaria formazione del poema medio-alto-tedesco dei Nibelunghi: il nocciolo del mito. E il pensoso poeta avendo

(1) Componimento di festa per la consacrazione della scena.

veduto nel giovane Siegfried l'uomo nella sua intiera forza e nella sua completa bellezza, intrecciò colla vita di Siegfried l'intiero destino del mondo e degli dei, quale era stato indicato dall'Edda nell'annunzio dello imminente crepuscolo degli dei. La tragedia dei Nibelunghi si allargò in un quadro abbracciante tutto l'universo. L'eroismo scevro di ogni paura e la vittoria che il Dio faticosamente riporta sullo egoismo della volontà di conserva col coraggio della donna amante pronta a far sacrifizio di se stessa ottengono la vittoria sovra le odiose potenze della notte e della invidia. Il genio inventivo del poeta senza violentare l'essenza della saga profondamente compresa rifoggia cogli elementi principali di essa un'opera organicamente nuova per il suo proprio tempo. Le note più semplici della natura risuonano dalle onde del Reno e dai rami degli alberi della foresta. I tratti infantili della fiaba di colui che uscì per imparare la paura e del possente che si lascia abbindolare colla trasformazione in un animaletto facile a prendersi, si collegano armonicamente coi più profondi problemi filosofici figurati in fatti poeticamente perspicui. Una " antichissima lontananza „ ed una apprensione moderna di fronte alla rovina di un rigido mondo di leggi, carico di colpe, un eroismo sorridente e giocondo e la questione dello annientamento della volontà si confondono indissolubilmente nella tragedia della colpa, della lotta e della rovina espiatrice di Wotan.

Brünnhilde, la figliuola di Wotan, diventata veggente mercè " il profondissimo soffrire dell'amore dolorante „, annunzia morendo al mondo perituro dell'egoismo pagano la nuova salvezza dell'amore felice nel piacere e nel dolore. E questo amore cristiano, la compassione del male altrui, la ingiunzione di un soccorso operoso e di una lotta cavalleresca contro il male viene appreso ed insegnato da *Parsifal.* Già nel drama di Tannhäuser senso e spirito sono in contrasto nelle figure di Venere e della pura vergine Elisabeth che si consacra a Dio. Qui si contrappongono Wartburg ed Hörselberg, nel " Parsifal „ la rocca del Gral ed il magico giardino di Klingsor colle vezzose fanciulle-fiori come nel mistero di Immermann il Gral lontano dal mondo e la gioiosa corte di Artù, che Merlino tenta invano di unire. Allo incontro nel " puro folle „ Parsifal si compie la sentenza dell'eroe Humanus del poemetto di Goethe " *Die Geheimnisse* „: " L'uomo, che supera se stesso, si libera dal potere che lega tutti gli esseri „. Parsifal aveva crudelmente ucciso il cigno nell'asilo di pace, e compreso di stupore non aveva compreso i lamenti di Amfortas. Ma nello istante del bacio di Kundry gli balena la coscienza dello indissolubile intreccio del desiderio e del dolore, del piacere e del pentimento, della colpa e della redenzione. E colui che diventò " saggio per mezzo della compassione „ ritorna fra i cavalieri del Gral, loro salvatore e loro re.

Come l' " Anello del Nibelungo „ rispecchia, nella rielaborazione dramatica delle antiche saghe tedesche degli Dei e degli eroi, le lotte nazionali ed il vigoroso e profondo carattere tedesco, così di fronte alle asprezze ed alle divisioni della società moderna le scene simboliche del "*Parsifal*„ accennano alla forza redentrice della compassione operosa, al dovere dell'amore che riesce a dominarsi. Richard Wagner riuscì ad imporre ad un mondo ostilmente ripugnante la sua opera balzata fuori dal raro accordo di un genio musicale e poetico. la più alta e la più pura produzione artistica del morente secolo decimonono. E nei *Festspiele* che sempre più si svilupparono dopo la sua morte sotto la intelligente direzione della sua nobile moglie, la signora Cosima Wagner, figlia di Franz Liszt, in Bayreuth, questo luogo unico sulla terra, dove l' arte purissima deve essere coltivata e viene coltivata solo per se stessa, senza nessun secondo

fine, egli creò un vivo monumento di ciò che possa fare la forza eroica e l'entusiasmo di un sol uomo con una fede incrollabile nella verità e nel buon genio del suo popolo.

Alla influenza della musica wagneriana non si potè sottrarre non solo alcun più giovane contemporaneo (La fiaba di Engelbert Humperdinck "*Hänsel und Gretel*", 1893), ma neppure un maestro come Giuseppe Verdi, già così imbevuto della sua antica arte nazionale, nelle sue ultime opere. Tuttavia più importante che non l'influsso decisivo di Wagner sovra la tecnica musicale, si è il diffondersi che si fa a poco a poco, ma in misura ognor crescente, delle sue idee per una rigenerazione dell'arte e del costume tedesco.

Come già "il flutto dei pensieri" dei primi scritti di Wagner suscitò un felice presentimento di libera bellezza in *Malvida von Meysenbug* (nata nel 1816 in Kassel), così l'autrice, che tanto influì sovra l'ufficio e la educazione della donna, delle "Memorie di una idealista" (1876) si sentì fino al suo "*Lebensabend*" (Sera della vita) (morta in Roma nel 1903) scolara "del geniale scrittore, poeta e musico". *Houston Stewart Chamberlain* (nato nel 1855 a Portsmouth) si era riempito, come appare dal suo acuto e profondo saggio sull'artista e rigeneratore Wagner (1896), delle idee, che in simil guisa ci parlano dalle opere e dagli scritti del maestro di Bayreuth, prima che nel 1899 indicasse colle sue "Basi del secolo XIX" con un originale esame critico dei popoli europei e della storia spirituale del passato i compiti incombenti all'avvenire, fra l'entusiastico consenso della gioventù. Chamberlain, che si trasferì nel 1908 da Vienna a Bayreuth, per il suo matrimonio con Eva Wagner, diede anche prova del suo talento artistico con composizioni proprie, nei "*Parsifalmärchen*" (1900) e nell'ottima riduzione dramatica della lotta dei "Vignainoli" per la loro gleba solo affittata, ma impregnata del loro amaro sudore, contro il duro proprietario del fondo ("*Drei Bühnendichtungen*", 1902). I "Drami filosofici" pieni di sentimento e di poesia del filosofo di Praga, *Christian von Ehrenfels*, e "*Die Stürmer*" (1905), dei quali la trilogia "*Der Kampf des Prometheus*" merita sovratutto il vanto di una importante produzione poetica, esigono per la loro completezza nel senso wagneriano a cui si richiamano il concorso della musica.

Ma quale preferito e diretto discepolo di Wagner si deve ricordare il filosofo *Heinrich von Stein* (1857-87), l'autore così presto morto della "*Entstehung der deutschen Aesthetik*". La prefazione alle poesie "*Helden und Welt*" (1883) ricche di pensiero e compenetrate di un profondo senso di compassione per i dolori della umanità, di Stein, a cui seguì nel 1888 la pubblicazione postuma dei "*Dramatische Bilder und Erzählungen*", fu l'ultimo lavoro letterario di Wagner in Venezia. In sul modo delle meravigliose scene storiche "*La Renaissance*" (1877) del conte *Joseph Artur von Gobineau* (1816-98) che si era del pari strettamente attaccato al maestro tedesco e che trovò da Bayreuth in Germania quello interesse e quella influenza che gli fu sempre contesa nella sua patria francese, lo Stein pose dinanzi agli occhi del lettore con vigoria poetica in una libera forma dramatica le idee eternamente morali dell'umanità, incarnandole in figure di rinunzianti (Solone, santa Elisabetta e santa Caterina, Tauler), di pensatori (Giordano Bruno) e di lottatori (Alessandro Magno, Lutero, Cromwell, il gran Re [Federico II]) in momenti storici decisivi. Opere quali "Le basi" di

Chamberlain ed i lavori di Stein apprezzate fino adesso solo da una stretta cerchia ci garantiscono che i tedeschi si trovano solo allo inizio della influenza più profonda che dovrà esercitarsi da Wagner, il cui "*Parsifal*" annunziò di bel nuovo a tutti gli spettatori ed a tutti i pensatori l'antico vangelo, ma pur sempre necessario, della compassione redentrice del mondo coi mezzi efficaci e organicamente cooperanti delle arti associate nel suo drama. Questo messaggio sarà ancora per lungo tempo annunziato quale un capolavoro tedesco a tutti i popoli dal teatro di Bayreuth.

VI.

DALLA FONDAZIONE DELLO IMPERO AI NOSTRI GIORNI

Per tutto un secolo si era ripetuta spesso l'amara sentenza di Lessing che i tedeschi volevano avere un teatro nazionale senza essere una nazione. Ancora nel 1844 Friedrich Theodor Vischer aveva voluto trovare in una ricerca sovra " il rapporto di Shakespeare colla poesia tedesca, e particolarmente con quella politica " la causa dello immiserirsi del drama tedesco nello stato compassionevole delle condizioni politiche della Germania. Ma ora, dacchè l'Amleto tedesco, che da così lungo tempo sonnecchiava e fantasticava, si era finalmente destato alle epiche imprese della guerra e della vittoria del 1864-71, si sperava nel nuovo impero tedesco di vedere fiorire prima di tutti gli altri rami della letteratura quello che trae il suo nome dall'agire risoluto e che ha per contenuto vigoria di volontà ed energia di opere, o nella buona o nella cattiva riuscita: il drama. Ma perchè questo grande drama nazionale, desiderato da così lungo tempo, non comparve ancora nella forma imaginata dalla misera estetica, predicata ne' libri e ne' giornali dai letterati, ma secondo il presagio di Schiller balzò fuori dallo spirito della musica, si chiusero così con una pervicacia incomprensibile gli occhi dinanzi alla grande realtà, allorchè lo splendido compimento degli antichi e dei nuovi voti si adempì finalmente nelle opere di Richard Wagner e nel teatro di Bayreuth. " Un bene divino gli era stato concesso ", ma ci volle un po' di tempo prima che il popolo tedesco apprezzasse questo bene nel suo pieno valore. Dalla nuova capitale dello impero non poteva certamente venire la salvezza della letteratura e del teatro quale da essa si aspettava. L'onorevolissimo svevo Vischer brontolò subito dietro la pace nel suo solido romanzo "*Auch Einer*" per ciò che un popolo, a cui Dio aveva concesso la giornata di Sedan, si fosse lasciato dominare così presto dalla sregolata frenesia dello affarismo e dalla potenza della borsa. E per quanto riguarda il teatro tedesco le cose non si sono punto migliorate da allora, anzi finirono coll'andare decisamente peggio. Anche in tempi, a cui noi oggi guardiamo come a splendidi periodi della storia del teatro, si trovò argomento di recriminazioni. Ma il teatro non fu mai in allora materia di speculazione finanziaria, come al presente, in cui l'esecrabile affarismo degli impresarii non grava solo sugli artisti, ma ha pure dato origine a traffico fra gli autori o i provvisori della scena ed i direttori dei teatri come un suo dannoso mono-

polio. Anche dopo Schröder e Schiller non mancarono degli attori e degli autori che con Franz Kugler e Karl Immermann credettero di far del teatro un istituto morale, un'importante scuola di coltura nazionale, mentre noi ora di fronte allo assoluto predominio di farse lubriche, di operette e di produzioni erotiche ne siamo così lontani da dover dichiarare sul serio il teatro tedesco un istituto di immoralità come si fece con un sarcasmo solo a mezzo scherzoso in drami composti da attori. L'egemonia letteraria di Berlino si dimostrò finora sconfortevole per il teatro e per la poesia. Se il conte Platen già nel 1826 scriveva lamentandosi: " tutto ciò che è senza gusto, manierato ed affettato ci viene dalla dolce Berlino ", come capitale dello impero Berlino tentò in sull'esempio di Parigi, senza però i suoi precedenti storici ed all'opposto di questa città senza un marcato gusto nazionale, di far penetrare per tutta la Germania qual norma del gusto la sua avariata e leggera arte internazionale. Fu solo per una necessaria e legittima difesa per la conservazione dell'arte e del costume tedesco, che il conte Adolf von Westarp, Fritz Lienhard ed altri sollevarono il grido "*Los von Berlin* " (Stacchiamoci da Berlino) di fronte alla dittatura berlinese esiziale a tutta la letteratura tedesca ma in special modo al teatro, e insorsero a reclamare il culto di un' " arte patria ", la quale gettasse le sue radici nel genio della stirpe.

1. La letteratura degli anni di transizione.

Già fino dal primo apparire della rivista mensile "*Bayreuther Blätter* " (1878) destinata " allo schiarimento della possibilità di una cultura tedesca " e che ora da più di un trentennio combatte per la coltura tedesca, Richard Wagner aveva esaltato in contrasto alla grave città che fa la moda il " cantuccio " tedesco produttivo, che testimonia lo speciale carattere del popolo di fronte alla uniformità internazionale. Fu conforme così in realtà alle migliori tradizioni della vita tedesca il fatto che dalla piccola *Meiningen* venisse offerto un grande esempio a provocar la emulazione dapprima per gli spettacoli teatrali, poi per tutto il tempo che Hans von Bülow, l'allievo di Liszt e di Wagner, diresse l'orchestra di Meiningen (1880-85) anche per i concerti.

Lo spettacolo tedesco dovette alla intromissione personale del duca Georg II von Meiningen (nato nel 1826) intelligentissimo d'arte che si ottenesse un'altra volta, come sotto la direzione scenica di Goethe e di Immermann, in rappresentazioni seriamente eseguite l'organica subordinazione di tutti gli elementi teatrali e decorativi al fine drammatico: l'opera d'arte integrale. Naturalmente la decorazione storica non può diventare fino a se stessa, ma deve servire solo ad incarnare in un quadro vivente lo spirito della poesia. Rispetto allo squallore della messa in scena di Laube quelli di Meiningen diedero colla fedeltà antiquaria dei costumi e delle decorazioni, col perfezionamento delle grandi scene di masse la spinta ad una nuova arte della sceneggiatura, che giovò in seguito pure all'intimo fascino del drama borghese. Quei di Meiningen fecero ancora più pel teatro

tedesco. Colle loro *tournées* drammatiche (dal 1874 al 1890) non acquistarono solo una nuova forza di attrattiva a Schiller ed a Shakespeare, ma anche tutta una serie di opere antiche e moderne, che dal comune andazzo delle scene non si ritenevano rappresentabili o non erano state prese in considerazione, e fra le recenti " Gli Spettri „ di Ibsen, furono acquistate quali per sempre quali per qualche tempo al repertorio del teatro tedesco.

Ernst von Wildenbruch (vedi più avanti la tavola " Dramaturghi moderni „) esercitò fra tutti gli autori fatti conoscere da quei di Meiningen la maggiore influenza sulle scene. Pur non essendo, come parecchi poterono credere nel primo giubilo, un secondo Schiller, sorto per il rinnovamento del teatro tedesco, conferì tuttavia per più di un decennio un fresco slancio al drama storico paesano. Come già verso il 1870 Ludwig Anzengruber precorre coi suoi realistici drami contadineschi il prossimo movimento naturalista, così si raggruppano intorno a Wildenbruch i tentativi fatti finora con esito più o meno felice di dar nuova vita al drama storico. Ma varie circostanze ne impedirono la fioritura. I partiti politici che mediante la critica artistica dei loro giornali esercitano direttamente uno influsso anche sul teatro e sul gusto letterario, avversarono sempre con diffidenza e in qualche modo con ostilità gli argomenti storici, poco preoccupandosi del valore poetico. Bismarck desiderava che gli applauditi drami regali di Shakespeare desunti dalle guerre di York e di Lancaster fossero finalmente messi al fianco della storia tedesca, non meno illustre di quella inglese. Ma la calda raccomandazione del grande cancelliere per il " *Generalfeldoberst* „ (1889) di Wildenbruch non potè riuscire a rimuovere il divieto fatto alla rappresentazione di questa tragedia nazionale dallo imperatore Wilhelm II. Anzi, il poeta fedele al re con tutta l'anima sua non potè mai venire a conoscere le ragioni di questo divieto esteso a tutti i teatri prussiani. E non fu il Wildenbruch solo a risentirne nella sua produzione una durevole influenza paralizzatrice. I burgravi e gli elettori del capitano d'artiglieria *Joseph Lauff* (nato nel 1855) esercitantesi sulle scene regali per comando superiore dovettero provocare per naturale reazione un rifiuto così reciso che per poco a cagione di esso non si riuscisse a vedere quanto leggiadramente il dramaturgo cortigiano sapesse raccontare in romanzi (" *Kärrekiek* „, 1902) della sua patria renana e della sua giovinezza. Si potrebbe certamente dubitare pure istituendo un confronto fra i drami e le novelle di Wildenbruch se l'autore di romanzi e di novelle non stia al disopra del dramaturgo.

Ernst von Wildenbruch, un nipote di Louis Ferdinand, principe degli Hohenzollern, un amico dell'arte caduto a Saalfeld, nacque nel 1845 a Beirut, dove suo padre era console prussiano. In qualità di ufficiale partecipò alle battaglie del 1866 e del 1870. Dalla magistratura passò egli poi alla diplomazia quale consigliere di legazione al Ministero degli affari esteri in Berlino e morì in Berlino alcune settimane dopo aver trasfuso nel cuore del popolo e dei principi la sua fedeltà ed il suo amore per la patria colle strofe " *Deutsches Neujahr 1909* „. Il primo tentativo epico di Wildenbruch di descrivere e di celebrare in sul modello di Scherenberg le battaglie di Vionville e Sedan (1874-75) rimase senza influenza. Ma già nel 1881 compiva una delle sue migliori novelle " *Franzeska von Rimini* „, a cui susseguirono numerosi racconti di minore e di maggior mole. Il ricordo del suo anno di assessorato in Frankfurt a. O. decisivo per la

sua evoluzione letteraria si trova nella descrizione, parte vera e parte fantastica del romanzo “*Schwesterseele*„ (1894), dove non manca pure un omaggio ben meritato al duca di Meiningen che aveva compiuto gli ardenti voti di più che un giovane dramaturgo. Il romanzo “*Schwesterseele*„ mezzo autobiografico era già stato preceduto dal romanzo più importante “*Eifernde Liebe*„ (1893) vibrante di una vigorosa passione. Ma forse ancora meglio che nelle anime femminili (la novella “*Das wandernde Licht*„) il nobile poeta sa leggere nelle anime infantili (“*Kindertränen*„, 1882; “*Das edle Blut*„, 1892: “*Vizemama*„, 1902). Come egli qui commuove e sorprende, sa così nelle novelle d'artisti (“*Der Meister von Tanagra*„, 1880) raccontare con leggiadria e con gaiezza. “*Das Hexenlied*„ è un componimento che fa di lui un maestro dello stile a grandi tratti delle ballate. Ma la posizione di Wildenbruch nella storia della letteratura gli viene determinata da' suoi drami storici. Egli stesso nello schizzo “Il drama tedesco, il suo sviluppo e la sua condizione presente„ (1906) espresse con calore, come fu sempre suo costume, la sua concezione del drama e la sua opinione intorno alla propria produzione.

Accanto alla lunga serie dei drami storici di Wildenbruch meritano appena di essere ricordati i suoi due tentativi di drama sociale (“*Die Haubenlerche*„, 1891; “*Meister Balzer*„, 1893). Mercè il suo schietto e appassionato sentimento patriottico ed il suo senso istintivo della emozione teatrale gli venne fatto di rimettere alla moda il gusto pel drama storico quasi esiliato dalle scene, subito col suo primo drama, “I Carolingi„, che fu rappresentato il 6 marzo 1881 in Meiningen. Per questa rappresentazione della contesa fra il debole figlio ed il cupido nipote di Carlo Magno ed ancora più per i susseguenti drami di Wildenbruch (“*Der Menonit*„, “*Väter und Söhne*„) si conviene tanto nel buono quanto nel meno lodevole senso della parola la qualificazione di “*schneidig*„. Al reboante *pathos* di Wildenbruch manca la grande personalità mirante ad altissimo segno e difettano la profondità e l'ampiezza della cultura di Schiller. Gli eroi dramatici del poeta prussiano perdettero sempre più di vita personale, soggiacendo al manierismo. Se si paragona il contrasto del capostipite degli Hohenzollern, pacificante la Marca devastata dalle battaglie, e del selvaggio Quitzow colla somigliante coppia avversaria dello absburghese Rodolfo e del formidabile Ottokar in Grillparzer, si misura tutta la dramatica di Wildenbruch con quella di Kleist e di Schiller, se ne avverte sempre la superficialità e spesso una povertà spirituale e se ne ha la impressione di opere costruite per ottenere l'effetto. Nelle sue opere posteriori Wildenbruch sostituì poi il tradizionale verso sciolto col rozzo verso popolare (“*Der neue Herr*„, “*Der Generalfeldoberst*: tragedie in verso tedesco„), ed ora nella vigorosa e duplice tragedia “*Heinrich (IV) und Heinrichs Geschlecht*„ (1895) e nelle gaie scene popolari in prosa di maniera shakespeariana inserisce nella grave azione principale il verso sciolto. Nei versi sciolti e nelle scene emozionanti del “*König Laurin*„ (1902) che ricorda il “*Kampf um Rom*„ di Dahn mescola in modo stridente i colori per contrapporre la corruttela di Bisanzio dominata dal vile e lascivo Giustiniano e dalla cortigiana Teodora alla pura fedeltà ed al fidente e nobile errare degli ultimi rampolli degli Amelunghi e nella “*Rabensteinerin*„ (1907) riesce con un *pathos* affascinante a collegare l'antico drama cavalleresco col recentissimo interesse per le guerre coloniali tedesche.

Wildenbruch non è punto un grande dramaturgo innovatore, ma un forte talento scenico, pieno di doti naturali. Una proba e pura volontà, un senso ca-

valleresco sfavillante di amor di patria e di devozione al re assicurano al valoroso campione del drama storico tedesco una durevole simpatia. Ma noi non dobbiamo dimenticare che lo entusiasmo patriottico, per quanto faccia onore all'uomo ed allo scrittore, non riuscì ancora a creare nessuna grande opera d'arte nazionale. In riguardo a parecchie scene dei drami di Wildenbruch si possono ricordare le parole che Zola rivolgeva a' suoi connazionali nei giorni che si voleva la rivincita: " Il grido che voi fate risuonare sulle scene di "*Vive la patrie* „ è un grido brutale e senza efficacia. L'impresa veramente patriottica di uno scrittore consiste nel dare un capolavoro alla sua patria. Una originale e possente opera d'arte innalza il popolo, dal quale è uscita, in uno splendore durevole sopra le nazioni vicine „. Così le opere di Wagner, la cui cerchia di influenza credette una volta Franz Liszt che dovesse limitarsi per causa del loro antico carattere germanico a poche città tedesche, riportarono dapertutto una durevole vittoria, e si mostrarono finalmente pure nella Francia che per lungo tempo le aveva ostilmente avversate, superiori all'arte di quel paese.

Al pari di *Wildenbruch* anche *Albert Lindner* e *Artur Fitger* dovettero alla compagnia di Meiningen i loro primi successi scenici, mentre i drami del tedesco-ungherese *Julius Leopold Klein*, dello autore di una " Storia del drama „ assai erudita ed assai arruffata che non giunge in tredici volumi nemmeno a Shakespeare, al pari di quelli di Karl Heigel trovarono solo nelle rappresentazioni private di re Ludwig II un ammiratore entusiasta ma solitario.

Klein (1810-76) risente della influenza di Hebbel. Ma egli ci dà solo dei quadri storici in piena regola, svolti con vigoria ed arte sicura, ma eccessivamente vasti, ricavandoli dai tempi più diversi (" *Zenobia* „, " *König Albrecht IV* „, " *Die Herzogin* „, " *Moreto* „, " *Voltaire* „), senza addentrarsi neppur di lontano nella profondità dei problemi psicologici di Hebbel, degli studi storici sbozzati con abilità tecnica. Una maggior passione freme nelle opere del maestro ginnasiale di Rudolstadt, *Albert Lindner* (1831-88). Fu per lui una disgrazia che il suo " Bruto e Collatino „ riportasse nel 1867 un premio. Poichè egli era piuttosto un dilettante che non un vero artista: egli volle allora darsi tutto all'arte, cadde nella miseria e presto diventò pazzo. La compagnia di Meiningen portò per la prima volta sulla scena la sua tragedia " *Die Bluthochzeit* „ (La notte di S. Bartolomeo) composta fino dal 1871.

Una commoventissima poesia di Annette von Droste-Hülshoff parla dell'amaro dolore dei " benedetti a mezzo, principi della sfortuna „ alla cui ardente aspirazione verso l'arte non corrisposero i doni del genio. Un siffatto inutile lottatore è Lindner, ed è pure il viennese *Franz Nissel* (1831-93), che nella sua autobiografia si lamenta di una " vita perduta, ineffabilmente triste „.

Il suo sforzo pieno di sacrificio ed un vero ingegno dramatico non gli resero possibile di ottenere il successo agognato con tutti i suoi nervi tesi. Sovra i rapporti moderni della poesia e della scena si irraggia una vivissima luce dal fatto che la tragedia storica in giambi di Nissel " *Agnes von Meran* „ (1878) ottenne il premio Schiller, ma tuttavia nessuno dei quattro giudici del premio che erano direttori di teatro pensò ad una rappresentazione del drama coronato. Solo nel 1882 si rappresentò " *Die Zauberin am Stein* „ un drama popolare di Nissel, composto fino dal 1863. Esso si mantenne per lungo tempo sulle scene austriache coi suoi vivaci quadri della

vita popolare austriaca nel periodo della guerra dei trent'anni. Malgrado ciò il " martire della sua vocazione " non riuscì fino a quando egli visse, ad ottenere che si rappresentasse la sua caratteristica commedia storica " *Ein Nachtlager Corvins* " (1887) un felice rimaneggiamento dello antico tema di Elfrieden.

Il drama più noto di Fitger " *Die Hexe* " (1875) portato dapertutto in giro dalla compagnia di Meiningen mostra una affinità di contenuto col drama in prosa di Nissel " *Die Zauberin am Stein* ". *Artur Fitger* (nato nel 1840 a Delmenhorst), che visse in Brema e vi morì nel 1909, poeta e pittore come già il bernese Niklas Manuel, diede prova, tanto come lirico (" *Fahrendes Volk* ", 1874: " *Winternächte* ", 1880; " *Requiem* ", 1894) quanto come autore dramatico. della sua saldissima tempra di artista, la cui educazione il poeta che d'altronde si dissimula e che amò pubblicare solo poche opere maturate quietamente e lentamente ci racconta egli stesso nelle ricordanze della sua vita.

" *Die Hexe* ", l'opera di Fitger più ricordata, non è punto il suo miglior lavoro. Nella attesa paziente del suo diletto che combatte nello esercito svedese Thalea si occupò di studii, ma finì col perdere, acquistando la sapienza, giovinezza e fede. Il fidanzato di ritorno colla pace si sente attratto verso la sorella più giovane, e la maga Thalea trova la morte, dopo aver lacerato la bibbia recandosi a nozze. La scena in cui la protagonista si rifiuta a rinnegare il suo libero pensiero anche a prezzo della felicità della sua vita e del suo amore, stabilì la fama dell'opera per quanto la scena sia fatta superficialmente e intenzionalmente. Più naturali sono i contrasti nella tragedia composta parimenti in prosa " *Von Gottes Gnaden* " (1883) che si incontra nel suo problema col romanzo di Rosegger " *Martin der Mann* ". L'amore di una principessa regnante col capo dei repubblicani che la detronizzano deve finire tragicamente nonostante la profondissima simpatia dei coniugi che si amano grandemente l'un l'altro, ma che non hanno la stessa condizione. Il drama più lucido e più bello di Fitger sono "*Die Rosen von Tyburn* " (1888). Il re Carlo II degli Stuart riconosce dopo la sua reintegrazione nel suo miglior amico di un tempo l'uomo, che aveva fatto impiccare il suo regal padre, e la bella Lady Magdalena Hollam corteggiata dal frivolo principe dona il suo amore al votato a morte. Solo dopo un più lungo intervallo comparve di nuovo Fitger nel 1903, questa volta col drama romantico in versi sciolti: " *San Marcos Tochter* " dove introduce per sfondo magnifico di colori della sua interessante azione i rapporti della repubblica veneta con Bisanzio. L'antico motivo che ricorre nel " povero Enrico " dell'offrirsi della ragazza al coltello del savio medico per la guarigione dell'uomo amato si ricollega in una delicatissima trasformazione col motivo dell'amore dei due fratelli imperiali per una stessa vergine veneziana. I conflitti che ne originano sono rappresentati in modo commovente e possente dal poeta che vede vivacemente con occhi di pittore ogni scena dramatica.

Mentre il pensoso Fitger appariva solo di quando in quando con una nuova opera, il vivace e geniale *Adolf Wilbrandt* (nato a Rostock nel 1837) si sentì spinto ad una rapida produzione nel romanzo e nella novella, nella commedia e nella tragedia. Egli stesso nelle " Ricordanze " (1905-07) autobiografiche ha stabilito fino al 1870 la sua " Vigilia d'armi ", sulla quale esercitarono la loro influenza Berlino e Monaco. Passò una grandissima parte della sua vita posteriore in Vienna e si ritirò quindi per lavorare meglio nella quiete, nella sua patria mecklenburghese.

Le migliori produzioni dell'autore dramatico, a cui dobbiamo la più geniale biografia di Heinrich von Kleist, appartengono al tempo anteriore alla sua direzione del "*Burgtheater*" (1881-87) e nella commedia ("*Unerreichbar*", "*Jugendliebe*", "*Die Maler*"), mentre la fama delle sue tragedie romane che ricordano i quadri di Makart ("*Gracchus*", "*Arria und Messalina*") ammutolì presto. La sua riduzione dramatica, episodicamente concisa, del ciclo dei Nibelunghi ("*Kriemhild*") fallì completamente. Nel "*Meister von Palmyra*" (1889) osò cimentarsi con un problema faustiano, ma creò solo dei quadri scenici ad effetto. Il suo miglior lavoro del genere storico è il drama "*Die Eidgenossen*" (1896). Tra la serie delle sue novelle (*Der Lotsenkommandant*", 1882) e romanzi, all'incontro, è specialmente degna di considerazione per la storia letteraria la storia d'artisti "*Hermann Ifinger*" (1892), per la illustrazione dei contrasti fra il naturalismo e le scuole più antiche.

Mentre i seguaci della nuova tendenza naturalistica si adoperavano con gran rumore e tenacia pel trionfo dei loro principii, la schiera da gran tempo numerosissima degli autori di tragedie storiche in verso ed in prosa, che si educavano ora sul modello di Schiller o di Shakespeare ed ora su quello di Kleist e di Grillparzer, si accrebbe anch'essa d'anno in anno allo infinito. Quante speranze e quanta vigoria, quanto vero ingegno si profuse senza successo in questi drami destinati alla lettura, pei quali si apre di rado a qualcuno la via della scena e la maggior parte non riesce a trovare che un esiguo numero di lettori! In sulla fine del secolo XIX si stamparono ogni anno nella Germania grafomane e riboccante di libri, secondo i calcoli di Joseph Kürschner che per una tale statistica ha una particolar competenza quale editore del "Calendario letterario tedesco" (fondato nel 1877), all'incirca 1400 drami, dei quali nell'ipotesi più favorevole solo una ventina furono ammessi allo esperimento della scena. E nessuno oserebbe affermare che la preferenza da parte delle scene sia data ai più degni, almeno dacchè nell'ultimo decennio alcuni grandi industriali dramatici favoriti dalla stampa di Berlino o di Vienna acquistarono soli il monopolio di essere rappresentati. La indifferenza verso tutti i mali ed i progetti di riforme nel campo dell'arte, che Richard Wagner rinfacciò ai suoi cari tedeschi come una loro particolarità, non dà gran peso a questa condizione di cose e tuttavia i tedeschi avrebbero tutte le ragioni di prendere amaramente sul serio tanto dal punto di vista artistico quanto da quello sociale un tale morboso e pericoloso fenomeno.

Si comprende facilmente che di fronte alla strabocchevole produzione di drami, di romanzi e di novelle avvenuta in questo ultimo decennio la storia letteraria non sia in grado di render giustizia a tutti i talenti. Si potrebbe anzi stabilire questo principio: non potersi dare un esatto giudizio sovra un drama — i romanzi, anche i migliori, invecchiano presto, — che un mezzo secolo dopo la sua apparizione. Troppo facilmente " il presente trae agli eccessi ". È compito doveroso per una storia della letteratura tedesca non arrestarsi più come per l'addietro alla morte di Goethe, ma cercare dei punti sicuri per una ulteriore vista di orientamento sulla massa fluttuante e tumultuante che ci avviluppa. Da essi si terrà conto di quelle manifestazioni che non hanno alcuna pretesa di gloria letteraria, ma che sono pur degne di considerazione per la loro vasta influenza sulle masse. Ma d'altra parte la storia letteraria non deve essere un

catalogo e può citare solo una scelta delle buone produzioni moderne. Il fatto che qualche narratore gradito a qualche cerchia di lettori non sia qui ricordato non dipende da disistima che si faccia della sua opera. Tra la innumerevole folla degli autori si cercherà soltanto di mettere in rilievo nei diversi campi più interessanti alcuni lavori specialmente caratteristici, allo scopo di caratterizzare o almeno di indicare certi gruppi particolari nel grande arruffio letterario dei nostri giorni, per quanto ciò sia possibile all'osservatore che si trova anch'esso tra i flutti dell'età contemporanea.

Negli ultimi quattro decennii *Gustav von Moser* di Görlitz (1825-1903), *Ernst Wichert* di Insterburg (1831-1902) e l'amburghese *Adolf L'Arronge* (1838-1908) si assicurarono un buon posto di commediografi nel repertorio dei teatri maggiori e minori di Germania, come Bauernfeld e Benedix nel periodo anteriore.

Moser dopo gli allegri giorni della sua vita militare, da lui narrati piacevolmente nella sua autobiografia, inaugurò nel 1873 collo "*Stiftungsfest*", leggermente costrutto sul modello di Benedix, la lunga serie delle sue ingenue e piacevoli commedie e delle sue farse senza pretese, che egli usava di fornire per l'apertura di ogni stagione teatrale ora da solo ora in società con Franz von Schönthan o coll'attore Gustav Kadelburg. Moser portò un contributo di non scarso valore alla commedia soldatesca derivante da "*Minna*" di Lessing col tipo del luogotenente che unisce tratti comici colla bravura del carattere ("*Der Veilchenfresser*") o cogli allegri imbrogli di amore nella "Guerra in tempo di pace" o nel "*Militärstaat*" (1897). I tentativi di *Wichert* nel drama serio, per esempio la riduzione dramatica dei fatti avvenuti quando il grande Elettore abbattè i privilegi di stato ("*Aus eignem Recht*"), gli fallirono, ma in commedie quali "*Ein Schritt vom Wege*" (1869) e "*Biegen oder Brechen*" (1874) si dimostrò un valente discepolo di Bauernfeld. Oggi non si scrivono quasi più delle commedie così ben costrutte. *L'Arronge*, che esercitò pure il suo influsso quale direttore di scena e qual fondatore del *Deutsches Theater* di Berlino, seppe commuovere la folla dei teatri colle antiche ricette, punto cattive, di Iffland, in lavori popolari ("*Mein Leopold*", 1873; "*Doktor Klaus*", 1879).

Mentre l'antica commedia viennese, magnificata dal conte Platen e da Richard Wagner, esercita solo più una rara influenza sovra gli autori recenti, la *Ostmark* tedesca proprio nell'anno della fondazione dello impero diede alla Germania un grande dramaturgo, che gettando le sue radici nelle tradizioni della dramatica austriaca del tempo anteriore, appianò fortemente la strada col suo sano realismo al movimento naturalistico che lo seguì, senza aver però nulla di comune coi suoi traviamenti: *Ludwig Anzengruber*, l'amico ed il compagno spirituale di Rosegger. Anzengruber, nato a Vienna il 29 novembre 1839 e morto il 10 dicembre 1889, fu di seguito mercante, attore, impiegato di polizia prima che, dopo molti lavori passati inosservati, instaurasse, indottovi dal movimento cattolico, col "*Pfarrer von Kirchfeld*", accanto ai racconti di Rosegger, il vigoroso realismo de' suoi drami contadineschi.

Anzengruber, che malgrado fosse nato ed educato nella città di Vienna, conosceva la vita campagnuola in e fuori patria, indicò egli stesso quali suoi precursori Auerbach ed Hebel. Dopo il suo successo sulle scene e la conoscenza che egli fece

Una lettera di Ludwig Anzengruber ad Anton Bettelheim.

Dall'originale in possesso del Dr. Anton Bettelheim in Vienna.

Penzing d. 27/8 886.

Mein verehrter, armer Freund!

Ihre Trauerbotschaft fand ich bei meiner Rückkehr von Mittstadt vor. Sie wissen, daß ich Theil an Ihnen nehme und ich weiß es, daß Sie sich ganz unter demselben schmerzlichen Trauern — gebrauchen wir kein niedrig Wort dafür — wie ich mich seinerzeit. Und doch wissen wir beide, daß dagegen weder mit Phrasen, noch mit gutgemeinten Worten aufzukommen ist.

Als ich mich nicht aus der ersten Betäubung aufraffte, da wiederholte ich unzählige Male, das Bild meiner Mutter in der Hand, das Wort: „Ehre ihrem Angedenken!" Ein Nachruf auf den sich Ihre Heimgegangene vollen Recht erworben hat.

Sie sehen ich achte unsere Verluste und unsere Empfindungen ganz gleich und so darf ich dir wohl aufrichtig sagen: es ist mir recht hart geschehen um Sie!

Mit aufrichtigem Gruß

Ihr

L. Anzengruber

di Rosegger scrisse anch'egli novelle rusticane più ampie (“ *Der Schandfleck* „, 1877; “ *Der Sternsteinhof* „, 1883) con un conciso e magnifico svolgimento dei temi fondamentali, mentre i “ *Letzten Dorfgänge* „ pubblicati postumi hanno piuttosto l'aria di studii e schizzi per i suoi drami. Per quanto magistrale sia il secondo di questi due romanzi non vi appare alcun tratto nuovo del carattere poetico del loro autore; quale ci viene acutamente delineato dalle sue produzioni dramatiche. Il poeta con vivo sentimento e con tecnica sicura trae partito dalla realtà e dal suo acuto spirito di osservazione. Come egli nell'austero e profondo drama popolare “ *Der Meineidbauer* „ (1871) fa gridare con voce di giubilo alla coppia dei giovani innamorati dopo la fine del vecchio colpevole dalla più alta cima alpina: “ La è finita coll'odio, qui c'è nuova gente ed il mondo ricomincia! „ così per tutta la sua opera domina un giocondo e vittorioso ottimismo. Se egli deve, come nel “ Quarto comandamento „ (1878), rappresentare il tragico pentimento di un frivolo traviamento e di una sbagliata educazione, vi mette per conforto di riscontro al male la ricompensa del bene. Secondo la vera natura del drama popolare non vi lascia mancare la nota morale ed illustrativa (— egli non amò molto i preti e questi alla loro volta non amarono i drami di Anzengruber —), ma l'insegnamento non vi è appiccicato: balza bensì poco a poco dallo svolgersi dell'azione. Lavori come “ *Das vierte Gebot* „ e “ *Brave Leut' vom Grund* „ mostrano il rapporto di Anzengruber coll'antica commedia del sobborgo viennese e come già Raimund portò anche Anzengruber in se stesso la tragedia di un amore infelice. Ma i suoi sani drami contadineschi furono per la letteratura tedesca un dono di maggior pregio che non tutte le innumerevoli imitazioni dello insuperabile modello schilleriano. Quale costante e fresco umorismo non emana dal rifacimento di Anzengruber del motivo di Tartufo nel “ *G'wissenswurm* „ (1874) ed a quale bravura aristofanesca si innalza questo umorismo nei “ *Kreuzelschreiber* „ (1872), le cui mogli sanno il mezzo di costringere i loro uomini inesperti nello scrivere a inchinarsi dinanzi alla volontà dell'esimio signor parroco ed alla ritrattazione della firma sotto l'indirizzo di adesione a Döllinger!

Fig. 101. — Ludwig Anzengruber. Da un quadro ad olio di A. Fink, col consenso del tutore dei figli di Anzengruber, il sig. Karl Gründorf di Vienna.

L'Austria tedesca così come aveva dato per la novella rusticana e per il drama contadinesco Rosegger ed Anzengruber, i due amici legati fra loro da un comune intendimento artistico diede pure per la novella alla letteratura tedesca dopo il 1870 alcuni scrittori che senza appartenere alla nuova generazione smaniosa di novità accrebbero tuttavia non altrimenti di Fontane e Keller la loro

gloria di narratori adoperandosi a riprodurre la realtà diligentemente osservata, mentre il credito di altri più anziani cominciava ad affievolirsi.

In generale le produzioni degli scrittori tedesco-austriaci, pubblicate nella rivista "*Die Dioskuren*" edita da Falke von Lilienstein, 1871-1896, non furono in questo periodo di tempo molto notevoli nel campo dell'arte narrativa e della lirica, mentre nell'ultimo decennio una promettente schiera di giovani novellieri si affollò dall'Austria nell'arena letteraria. Ma il meglio del tesoro delle novelle tedesche fu dato dall'opera di *Ferdinand von Saar*, dalla nobil donna *Marie von Ebner-Eschenbach* e *Wilhelm Fischer*.

Tutti e tre si provarono anche nel drama e Saar inoltre con un drama popolare che risente la influenza di Anzengruber ("*Eine Wohltat*", 1887) e colle tragedie storiche "*Heinrich IV*", in due parti ed un "Tassilo", la signora von Ebner-Eschenbach nei suoi giorni di fanciulla con una "*Marie Stuart von Schottland*" (1860), Fischer fra le altre con una sua antica tragedia greca pubblicata solo nel 1905 "*Königin Hekabe*"; ma la musa dramatica non si mostrò propizia a nessuno di loro. Il viennese *Ferdinand von Saar* (1833-1906) combattè nel 1859 in Italia in qualità di ufficiale austriaco. Solo nel 1876 si fece conoscere colle sue "*Novellen aus Oesterreich*" e sei anni più tardi con una raccolta delle sue "*Gedichte*", cui si aggiunsero ancora nel 1899 i "*Nachklänge*". Le "Elegie viennesi" in cui egli cantò nel 1893 la sua città natale nella sua antica figura prima dello abbattimento dei bastioni e nella sua trasformazione, malgrado la loro derivazione formale dalle "Elegie romane" di Goethe, hanno un sentimento affatto personale e nella loro schietta concezione dell'anima locale di Vienna si possono ritenere la cosa più importante della lirica austriaca dopo il 1848. Saar, negli esametri del suo idillio "*Hermann und Dorothea*", evocò le due figure goethiane per esortare i suoi compaesani a tenersi indefettibilmente stretti al tedeschismo contro la marea irrompente sempre più minacciosa dello tzechismo. Ma i componimenti in prosa di Saar non portano invano il titolo di "Novelle austriache". Il loro autore stesso nelle giocose strofe del suo poema epico "*Pincelliade*" (1897) afferma di mettersi come poeta malvolentieri in viaggio: "solo in patria faccio io i miei giri". Come nella "*Pincelliade*", Saar introduce volentieri anche nelle novelle figure dell'esercito austriaco ("*Leutnant Bourda*", "*Ginevra*"). Nell'*Innocens* introdusse se stesso in qualità di un giovane luogotenente. "*Innocens*" e "*Die Steinklopfer*" commuovono appunto colla profondità e colla verità del sentimento riservato, come tutte le novelle di Saar ci avvincono col loro geniale disegno e collo approfondimento dei caratteri che da principio sembrano così semplici.

Già il vecchio Grillparzer aveva un'alta opinione dello ingegno della baronessa *von Ebner-Eschenbach*, quando gli furono presentati in esame i primi saggi della giovane contessa Marie Dubsky (nata il 1830 nel castello Zdischlawitz in Moravia). Ma solo dopo alcune incertezze si mise sulla diritta via, cui la traevano le sue disposizioni naturali, della novellistica. Dallo apparire dei suoi "*Erzählungen*" (1875) l'accompagnò l'ammirazione sempre più viva dopo le "*Dorf- und Schlossgeschichten*", che si mantenne pur fedele alle sue storie "*Aus Spätherbsttagen*" (1901) ed alla novella storica "*Agave*" (1903). Un racconto come "*Das Gemeindekind*" amalgama armonicamente elementi tolti dal "*Barfüssele*" di Auerbach con concezioni sociali moderne, foggiando così qualcosa di propriamente nuovo. La narratrice che vibra di un grande interesse per le cose alte e per le cose umili, riesce a descrivere colla stessa fedeltà e collo stesso amore il carattere speciale del popolo della

sua patria morava, risultante da una fusione slava-tedesca, e i tratti più intimi della superba aristocrazia austriaca, osservati nella gaia socievolezza del salone e nella solitudine della vita di campagna ove dalle sue pari si vive un poco tra i sogni.

Al pari di Saar anche *Wilhelm Fischer* vivente in Graz (nato nel 1846) esordì solo assai tardi colla pubblicazione di un poema "*Atlantis*" (1880), di *lieder* e romanze (1884). Ma il profondo narratore Fischer non si acquistò una grande stima letteraria che colle sue novelle della rinascenza e di Graz (1894 e 1898).

La più giovane e nubile poetessa viennese *Marie Eugenie delle Grazie* non si può certamente misurare ne' suoi racconti serii e gai (il romanzo "*Heilige und Menschen*", 1909) colla forma geniale e colla squisita descrizione della vita spirituale delle novelle della baronessa Ebner-Eschenbach nè colla piana ed intima espressione del sentimento di Saar e Fischer. Ma col suo magnifico poema "*Robespierre*" (1894) si acquistò un posto di prima linea fra le poetesse viventi nel campo del racconto storico in versi.

Fig. 102. — Ferdinand von Saar. Da una fotografia di Rudolf Krziwanek in Vienna (di proprietà del dr. Maresch, Vienna).

Maria delle Grazie (nata il 1864 in Weisskirchen) aveva già nel 1883 prima del suo "poema moderno" arricchito la letteratura arminiana di un poema "*Hermann*" e aveva dimostrato la sua vena lirica in "*Gedichte*" e "*Italische Vignette*", prima che creasse nei versi sciolti del suo "*Robespierre*" l'opera, a cui deve il suo posto nella storia letteraria. In una concezione originale rappresentò con forza e spesso con un'audacia punto femminile una serie di quadri della rivoluzione francese da' suoi primi sussulti fino alla morte di Robespierre. Nella pittura della selvaggia ebbrezza dei sensi, per cui ella dimostra una speciale predilezione, supera di gran lunga le abbaglianti scene del suo compaesano Hamerling, il cui modello la poetessa austriaca ricorda, mentre il suo libero pensiero religioso la riannoda a Jordan e al conte Schack. Pertanto essa dà rispetto a loro un tono fondalmente diverso alla sua opera, poichè descrive la rivoluzione come un movimento sociale e fa di Robespierre l'ardente duce dei diseredati. Senza una importunità tendenziosa il lettore dei 24 canti viene sempre richiamato al confronto fra la miseria delle classi inferiori ed i pericoli che ne minacciano in sulla fine del secolo XVIII ed in sul principio del XX. Nel componimento satirico "*Moralische Walpurgisnacht*" (1896) che per la libertà del pensiero rivoluzionario come per l'ardita riproduzione poetica della eccitante realtà si accorda coi lavori della recentissima generazione poetica, si attacca nel modo più acre la ipocrisia del vigente ordine sociale. Allorchè la poetessa fa risentire in diverse età ad uno de' suoi eroi della rivoluzione quale membro di una loggia massonica nella

visione " I misteri della umanità „ il dolore che riempie tutti i secoli, l'antica lotta fra il nobile ed il plebeo, fra la compassione e la crudeltà, la sua arte e la cultura del suo spirito, che si palesano dalle ben connesse pentapodie giambiche del suo " Robespierre „, ci ricordano assai più Lenau, Hamerling e Schack che non l'iconoclasmo antistorico dei moderni. Ma la Delle Grazie commise uno sbaglio allorchè misconoscendo i confini della sua possa volle trattare volgendosi al drama, in " *Der Schatten* „ (1901), un problema faustiano. Allo incontro il drama anteriore " *Schlagende Wetter* „ (1899) mostrava una efficace trattazione dei contrasti sociali che agitano la nostra età. Con senso artistico (sebbene l'ultimo atto, dove padrone ed operaio sono calati senza speranza di salvezza in un pozzo, derivi troppo da Zola e male si adatti al teatro) viene rappresentata la lotta fra capitalisti e salariati di una miniera in un parziale rapporto coi drami contadineschi di Anzengruber.

Delle Grazie caratterizzava il suo " *Robespierre* „ un intermezzo del millenario misterio di passione della umanità. Il suo " poema moderno „ si riconnette così di per se stesso al " *Lied der Menschheit* „ composto dal westfaliano ***Heinrich Hart*** (nato il 1855 a Wesel) in ventiquattro capitoli. Il fatto che appunto un capo del movimento moderno, nel cui campo per un certo periodo di tempo si avrebbe volentieri bandito il verso, scegliesse il maggior racconto in versi di contenuto storico-leggendario, il poema, è già cosa significante. Mentre Gustav Freytag aveva raccomandato di sostituire il romanzo al poema, Hart si decise allo incontro per l'antica forma metrica della narrazione principalmente perchè il poeta gode in essa della prerogativa di " restringersi maggiormente a ciò che v'ha di essenziale e di potere astrarsi da mille incidenti della vita, e di poter riprodurre solo il nocciolo dei caratteri e degli avvenimenti „. In sulla base della sua concezione del più antico sviluppo della umanità ispiratagli dalla scienza naturale e dalla critica storica abbozzò Hart il suo ampio disegno, il cui compimento fu sgraziatamente interrotto troppo presto dalla morte che lo incolse nel giugno 1906 mentre egli attendeva alle scene del rinascimento ed esercitava l'ufficio di critico in Berlino.

Solo le prime tre parti (1888 e 1896) dell'opera pensata nel senso della poesia erudita di Schack e che risentiva pure lo influsso della " *Légende des Siècles* „ di Victor Hugo rappresentarono lo sviluppo della umanità di germe in albero, dalla infanzia alla virilità. Nel primo quadro storico " *Tul und Nahila* „, che si svolge in Ceylon, mettendo a profitto le " Lettere di un viaggio in India „ di Ernst Haeckel noi vediamo come la fortissima coppia umana si senta reciprocamente attratta fuori delle orde selvaggiamente ostili ed in opposizione alla vita in comune degli animali si discosti colla selezione e col singolo matrimonio dalla comunità delle donne, e come si sviluppino dalla vita coniugale a poco a poco degli istinti più nobili e maggiori capacità nella dura lotta per l'esistenza. In " *Nimrod* „ si compie poi nella lotta delle stirpi la fondazione dell'autocrazia. " *Mose* „ ci introduce fra le fazioni degli israeliti, che precedono la legislazione del Sinai, e nei misteri della vita religiosa. Hart ha saputo adattare i versi di cinque piedi del distico quasi esclusivamente a rime maschili del " *Nimrod* „ e del " *Mose* „ alla varietà dei sentimenti con grande abilità tecnica. Le pittoresche descrizioni dei tre grandi momenti della umanità sono pure un pregevole saggio della vigoria creatrice del coltissimo poeta che sa armonicamente associare un limpido e ben ordinato processo di pensieri con antichi e

nuovi mezzi artistici. Ciò che Hart indica per suo scopo essenziale, cioè di accostare a noi come uomini le persone di tempi lontanissimi, rappresentate con un realismo poetico, gli è qui felicemente riuscito in un seriissimo cimento.

Hart tentò fino dal 1882 colla tragedia " *Sedan* „ di rappresentare in quadri dramatici avvenimenti di grandi giorni vissuti, ma la trattazione dramatica del passato recente non gli riuscì più di quanto non ne sia riuscita la descrizione epica a Wildenbruch.

2. La corrente sociale. — Naturalismo e simbolismo. La nuova lirica. — Romanzo e novella.

Wildenbruch ed Anzengruber avevano subito trovato una lieta accoglienza presso una parte della gioventù, ma alla lunga non bastarono a soddisfare il desiderio che si sentiva del nuovo. I capi letterarii riconosciuti già prima del 1870 riuscirono in conclusione colla migliore volontà a progredire solo per la loro solita traccia e dovettero, diventando a grado a grado sempre più deboli, ripetersi. Se Friedrich Spielhagen si era mostrato nel 1877 col suo " *Sturmflut* „ ancora a capo del romanzo tedesco, nove anni più tardi allo incontro un romanzo susseguente di fronte alle correnti politiche e letterarie del tempo proponeva con incertezza la domanda " *Was will das werden?* „ per confessare apertamente in un romanzo ulteriore del 1889, " *Ein neuer Pharao* „ (Un nuovo Faraone), che nuove idee, nuove idealità e nuovi mezzi si richiedevano perchè l'arte potesse avere qualche influenza. Ma la maggior parte di quelli che avevano fino allora rappresentata la letteratura non si credettero capaci da parte della gioventù nè di profondo interesse nè di un grande intendimento per le questioni sorte di fresco, nè si ritenne che la loro tradizionale tecnica poetica, diventata a poco a poco di maniera, potesse riprodurre la realtà fedelmente e senza affettazione. Il geniale ed infelice pittore e scrittore svizzero *Karl Stauffer-Bern* (1857-91) espresse solo ciò che molti sentivano nel campo dell'arte figurativa e della poesia, allorchè colui che lotta senza posa, che accarezza nel suo cuore la " concezione wagneriana di una segreta unità delle arti „ esclamava in uno de' suoi appassionati sonetti: " Il bosco è vecchio, si deve quanto prima abbatterlo e piantarne un nuovo nell'antico posto „.

Per più di un mezzo secolo i poeti tedeschi si erano per la maggior parte sentiti gli epigoni del loro classico periodo letterario e solo gli scienziati avevano continuato a sperare in una gioventù indipendente e nell'avvenire. Era nell'ordine naturale delle cose che esagerando dall'altra parte sorgesse una nuova generazione di poeti, la quale si ribellasse volontieri ad ogni tradizione e si ritenesse capace di creare colle proprie forze una nuova età ed una nuova poesia. " I vecchi ed i giovani „ si trovarono così gli uni rispetto agli altri incompresi e nemici. Se gli ultimi " nel loro ardire sapessero veramente produrre e creare qualcosa di meglio, se si fossero accostati di più al Parnaso, o con altri campioni

di una nuova morale facessero solo un buco nell'acqua „, ciò parve dubbio appunto a Theodor Fontane, un poeta apprezzato dalle due parti. Ma Fontane aggiudicò una incontestabile preferenza al drama inaugurato dai giovani: " Essi dovranno trionfare, essi hanno il giorno e l'ora, dominano la scena, ed è il loro turno „.

Goethe caratterizzava, nella prefazione di " Finzione e verità „, la composizione di una autobiografia, una confessione che il tempo e la forza " per opere possentemente efficaci „ se n'erano oramai ite. Ora è cosa veramente sorprendente come si affollino dall'ottavo decennio del secolo XIX le ricordanze ed i ragguagli della propria vita o con quali altri nomi si sogliano designare le autobiografie.

Degli scienziati quali Gervinus, Karl von Hase, Leopold von Ranke, Anton Springer, Karl Bartsch, Wilhelm Wackernagel, Moleschott, Vogt, fra i politici a capo di tutti il principe Bismarck, e Theodor von Bernhardi, schierato in favore dei potenti, Karl Biedermann e moltissimi generali, attori dei due sessi (Friedrich Haase, Ludwig Barnay, Ernst von Possart) e critici d'arte quali il bravo Friedrich Pecht ed Eduard Hanslick, entusiasmantisi per ogni grande novità, Ludwig Pietsch e Wilhelm Joseph von Wasiliewski, ci diedero tutti notizie intorno ai loro fatti. Se potè essere un mero caso che nel 1894 sotto la direzione di Karl Emil Franzos diciasette scrittori più vecchi si accordassero con Fulda e Sudermann per raccontare ciascuno " la storia del loro primo passo „, non fu punto un caso che da molti poeti si pubblicassero dal 1870 delle autobiografie: Bauernfeld, Bodenstedt, Dahn, Ebers, Fitger, Fontane, Freytag, Ganghofer, Grosse, Groth, Gutzkow, Hamerling, Hansjakob, Heyse, Kurz, Laube, Liliencron, Lingg, Moser, Nissel, Pichler, Putlitz, Joseph Rank, Roquette, Rosegger, Schack, Maximilian Schmidt, Richard Voss, Richard Wagner. Agli scrittori si aggiunsero anche dei musici, quali Robert von Hornstein, e pittori: il monacese Franz von Lenbach con " Colloquii e ricordanze „ (1904) e il badense *Hans Thoma*, l'artista dal gaio colorito e dalle pure creazioni, che, come già Moritz von Schwind, è da stimarsi un poeta fra i pittori, colle sue candide e leggiadre pagine di ricordi " Nello autunno della vita „ (1908). Ma appunto da queste notizie così individualmente ricche sulla vita e sul lavoro si offre un quadro complessivo che esige una rispettosa attenzione dell'opera della passata generazione. Solo a titolo di documento caratteristico della straordinaria eccitazione, che dominava in parecchi seguaci teorici dei " moderni „, merita che si citi il caso di Leo Berg, il quale giunse al punto di proporre nel 1888 in Berlino la questione " se i tedeschi possedessero ancora una letteratura „ e vi rispose negativamente.

Con maggior serietà naturalmente un autore di ingegno quale *Karl Bleibtreu*, a cui le molteplici e schiette doti davano veramente il diritto ad una posizione di capo, invocava nel 1886, sul frontispizio rosso di sangue e nel contenuto di un suo opuscolo, la " Rivoluzione della letteratura „ e questo grido di battaglia per la " lotta per la esistenza della letteratura „ che veniva da Berlino ritrovò allora una vasta eco. I due fratelli westfaliani Heinrich e Julius Hart trasferitisi nella capitale dello impero avevano già cominciato fra il 1882 ed il 1884 nei fascicoli dei " *Kritische Waffengänge* „ (cui seguì in sul principio del 1889 un " Annale critico per la comprensione del realismo moderno „) a ri-

vendicare il posto per una nuova poesia. Bisogna esaminare i loro articoli e la loro maniera. La raccolta lirica del berlinese *Wilhelm Arent* (*Arendt*; nato nel 1864) contrappose nel novembre 1884 agli antichi ed agli invecchiati i "*Moderne Dichter-Charaktere*" che volevano suscitare di bel nuovo "il tempo delle grandi anime e dei grandi sentimenti". Ed in realtà i "*Dichter-Charaktere*" di Arent fecero una tale impressione di novità che non furono salutati solo da Paul Fritsche "la moderna rivoluzione della lirica". Cinque anni più tardi cominciò ad uscire in Berlino la rivista "*Freie Bühne*", che ampliata in seguito nella "*Neue deutsche Rundschau*" (dal 1904 "*Die neue Rundschau*") diventò un centro dei letterati più giovani e delle loro idee in questioni di filosofia e di critica d'arte. Così essa si contrappose alla "*Deutsche Rundschau*" fondata già nel 1874 da Julius Rodenberg ed alla "*Deutsche Dichtung*" fondata nel 1886 da Karl Emil Franzos, in ambedue delle quali ebbero maggior voce i poeti della vecchia generazione. Otto Julius Bierbaum e Alfred Walter Heymel fondarono, quasi a complemento della "*Neue deutsche Rundschau*", "*Die Insel*", in cui durante il breve tempo che visse (dall'ottobre 1899 al luglio 1902) accanto alle nuove opere della tendenza più avanzata anche parecchie dei primi secoli ebbero dei rifacimenti, nei quali brilla un ardimento giovanile ed uno spirito di fede associato ad un giovanile impulso di libertà. I fascicoli mensili della "*Insel*" offrono per la conoscenza degli indirizzi poetici più arditi di quegli anni un abbondante materiale nel loro ornamento esteriore più bizzarro che piacevole. Nella primavera del 1886 due giovani letterati e studenti fondarono l'associazione "*Durch*" sotto la presidenza di Leo Berg. È notevole per questa società che la prima festa per la sua fondazione fu solennizzata nel sobborgo Erkner di Berlino, dove intorno a *Gerhart Hauptmann* si raccolse un circolo di compagni quali Johannes Schlaf, Wilhelm Bölsche, il paladino di una "Poesia sovra basi scientifiche" (1887), e Bruno Wille, il predicatore delle parrocchie di libera religione e di "moralità ateistica" (1892). I berlinesi e Berlino, la cui vita tumultuosa viene celebrata dai versi di Julius Hart, entrante pieno di speranza negli atrii rimbombanti della stazione ("*Auf der Fahrt nach Berlin*", 1882) e la cui vita delle strade ricca di stridenti contrasti viene cantata dal "*Berliner Abendlied*" di Karl Henckell (l'uno e l'altro nei "*Dichter-Charaktere*" di Arent), si trovarono così a capo del nuovo movimento. Ma per la sua diffusione e per la limitazione di una parzialità fino dal principio minacciosa fu cosa importante che il vivace e battagliero *Michael Georg Conrad* desse vita in Monaco alla "*Gesellschaft*", "Rivista mensile della vita moderna nella letteratura, nell'arte e nella scienza". La "*Gesellschaft*" di Conrad (1885-1902) diventò il vivaio e l'arena di un'accolta di poeti più giovani, a cui dall'anteriore cenacolo di Geibel partecipò solo Heinrich von Reder, mentre dai nuovi entrati *Wilhelm Weigand* si distinse presto per la coltura superiore e per la sua maturità. Da questo cenacolo furono presto assaliti Paul Heyse ed i suoi nella satira di Wolfgang Kirchbach "*Der Münchener Parnass*"; qui si fecero notare per l'ardita vivacità i poeti satirici Ludwig Thoma, Joseph Ruederer, Rudolf Presber e Frank Wedekind, così tristemente degenerato in seguito. Da questa medesima cerchia letteraria uscirono poi nel 1896 le due riviste illustrate: "*Jugend*" che si vanta di essere "moderna nella parola e nelle figure" ed il temuto "*Simplicissimus*". Il terribile

e crudele foglio umoristico radicale è il documento moderno di gran lunga più importante per chi voglia studiare storicamente lo sviluppo e pur troppo anche l'inasprirsi della satira politica rappresentata in tempo anteriore dal "*Kladderadatsch*„. La "*Jugend*„ ricca di moderno contenuto poetico mostra allo incontro una colleganza così intima e così caratteristica di disegnatori e poeti, quale solo è possibile nella città artistica di Monaco che non conosce per fortuna quella separazione di classi e di professioni, propria della Germania del Nord.

Colla menzione dei contrasti politici diventati assai più acuti e dell'aspirazione a basi scientifiche per la poesia considerata altra volta come una libera figlia del cielo, noi tocchiamo già alcuni dei motivi che sospingevano all'esigenza di una nuova forma, di una rivoluzione della letteratura. Quello che dopo le battaglie della indipendenza fu bramato dai migliori della nazione e per cui essi avevano combattuto, ciascuno colle sue armi, l'unità della patria, era stato raggiunto colla vittoria del 1870-71. Per la gioventù cresciuta sotto la protezione del nuovo impero ciò che si era conquistato con tanta fatica era già diventato un possesso pacificamente ereditario e perciò non più amato collo entusiasmo della lotta. Ma ogni problema risoluto sia nell'arte che nella storia del mondo e della umanità ne scopre solo (come ricordava Goethe a titolo di esortazione in sulla fine del Faust) sempre di bel nuovo un altro, che ci sospinge alla ricerca di nuove soluzioni.

Ma solo lentamente si viene formando per tutti i tedeschi la comprensione dei compiti incombenti per l'avvenire al popolo tedesco. E tuttavia la lotta capitale, che " dinanzi alla salda trincea dello imperio „ ha da combattere la Marca orientale tedesca e l'incremento che sempre più si fa sentire dentro i confini dello impero dello slavismo dovrebbero essere un terribile e serio monito perchè i tedeschi non si lascino distornare ed accecare lo sguardo dalle interne discordie di parte. Solo in singole poesie liriche o nello idillio "*Hermann und Dorothea*„ di Saar che celebra l'associazione scolastica tedesca la bufera imperversante al di fuori increspa lievemente fino adesso la superficie delle acque della poesia tedesca. Klara Viebig si acquistò il merito di mettere in guardia i tedeschi colle descrizioni del suo romanzo "*Das schlafende Heer*„ (1904) dal crescente pericolo polacco sul quale aveva già richiamato una volta l'attenzione Gustav Freytag in "*Soll und Haben*„. Allo incontro la romanziera rigidamente cattolica Nanny Lambrecht colla sua descrizione della lotta fra i valloni latini ed i fiamminghi tedeschi al confine nord-west della Germania ("*Die Statuendame*„, 1908) mostra una deplorevole mancanza di sentimento popolare.

La guerra dei boeri suscitò la espressione poetica del comune sentimento etnico, naturalmente di breve durata, ma nel breve tempo tanto più intensa. I "*Burenlieder*„ di Fritz Lienhard godono il vanto di essere il saggio letterariamente più pregevole della poesia tedesca sui boeri. Appunto in connessione colla guerra dei boeri si ravvivò pure in modo confortevole l'interesse per il rafforzamento della flotta tedesca, già così ardentemente augurato dai versi di Herwegh, non solo in numerosi scritti di giovani, ma pure nelle opere quali la pittoresca riduzione drammatica di Otto von der Pfordten delle lotte della lega anseatica: "*Die Osterlinge*„ (1903). L'acquisto di colonie tedesche diede impulso alla letteratura scientifica e dilettevole di viaggio e le impose nuovi compiti,

dacchè ***Hermann von Wissmann*** per la prima volta attraversò (1889) " Sotto la bandiera tedesca l'Africa " e *Karl Peters*, alla cui libera energia debbono i tedeschi i loro possedimenti coloniali dell'Africa orientale, in un ragguaglio vibrante di un soffio epico raccontò nel 1891 le fatiche e le lotte pericolose della " spedizione tedesca di Emin-Pascha ".

Se l'interesse della madre patria per le conquiste pacifiche e guerresche nelle colonie non fu sempre tale quale l'avrebbe richiesto la importanza di queste imprese per il suo avvenire economico, si consacrò tuttavia oltre che in una serie di singole poesie un monumento letterario in due importanti opere alle difficili lotte ed alle sofferenze delle truppe tedesche nell'Africa del sud-ovest. Il cappellano di divisione *Max Schmidt*, che aveva già partecipato alla spedizione militare in China, raccontò in modo semplice, pittoresco e commoventissimo i proprii casi e le proprie osservazioni di testimonio nel libro " La nostra vita di guerra nell'Africa del sud-ovest " (1907). Ma *Gustav Frenssen* espiò degnamente lo scandalo che egli aveva suscitato in molti col suo tendenzioso romanzo " *Hilligenlei* " facendo raccontare in " *Peter Moors Fahrt nach Südwest* " (1906) da poeta, ma sotto la rigida osservazione dell'occhio di un semplice soldato della fanteria di marina, le privazioni ed i pericoli, l'ardire e la disciplina, che i guerrieri, gli ufficiali e la ciurma tedesca hanno sopportato ed esercitato coll'antica fedeltà del soldato tedesco dopo una lunga era di pace minacciante un rilassamento di forze.

Dagli avvenimenti coloniali traggono origine anche parecchi dei libri che si possono dire un fenomeno caratteristico di questi ultimi anni: *le descrizioni della guerra dell'avvenire.* La tensione dei rapporti politici ed il fascino di descrivere gli effetti delle nuove armi e dei navigli aerei offersero motivo a questo trapasso dai romanzi verniani di viaggio a descrizioni di guerra, quali ci offrono: " *Seestern* " (1906), " *Bansai* ", " *Schlacht der Zukunft* ", romanzo scientifico militare del maggiore Hoppenstedt (1907) e " *Deutschlands Flotte im Kampf* " (1908) del conte Hans Bernstorff. Dal punto di vista della storia letteraria tali libri si possono giudicare un sostitutivo degli antichi romanzi politici. Ed in tale rapporto ci servono per osservare mettendoli a confronto la affinità e la capacità di trasformazione delle antiche e delle nuove fantasie politiche.

Ma tutti insieme non sono che fenomeni secondarii della produzione moderna. Ciò che allo incontro eccitò profondamente la letteratura ed ebbe il suo sfogo nel drama e nel romanzo, nel *lied* e nel saggio critico è *la questione sociale.* Le antiche aspirazioni liberali ed i progressi per cui la generazione anteriore si entusiasmò col " *Ritter vom Geist* " di Gutzkow e colle " *Problematischen Naturen* " di Spielhagen, appaiono oramai di poca importanza di fronte al movimento sociale che in varia forma si diffonde per tutte le classi. Mentre le nuove esigenze della vita, la importanza crescente delle scienze tecniche sollecitarono del continuo il bisogno di una riforma dello insegnamento, coll'abolizione dello studio delle lingue antiche nella scuola, i modelli che poggiavano sovra l'arte antica corsero il pericolo di perdere valore e credito. Per la intelligenza delle allusioni mitologiche, che ricorrono nei poeti del periodo weimariano ed ancora in tutta la lirica del romanticismo susseguente, manca oggi già ad una gran parte di persone istruite la coltura scolastica a ciò necessaria. La grandezza unica ed

esemplare di Goethe che ebbe veramente il culto della natura potè sempre più essere riconosciuta dai cultori delle scienze naturali. Ma nei torbidi principii del movimento della "Giovanissima Germania" come una volta in quelli della "Giovane Germania" occorsero malgrado ciò parecchi attacchi indiretti a Goethe. La letteratura tedesca, dichiarava Bleibtreu, non avrebbe dovuto prendere lui bensì lo "*stürmer*" Lenz a sua guida.

Epperò il berlinese Oskar Linke forniva ancora nei "*Moderne Dichter-Charaktere*" di Arent un saggio, nelle ballate "*Omphale*" e "*Ixion*", della concezione moderna degli antichi miti, mentre lo "*Hexenlied*" di Wildenbruch si rifaceva al medioevo romantico. Ma più gradito alla gioventù tornò il canto di Karl Henckell "*Das Lied vom Arbeiter*" (Il *lied* del lavoratore), che picchiando il suo martello sul ferro bogliente si appella fieramente alla giustizia naturale contro la legge che distingue *ab aeterno* il padrone dal servo" e Arno Holz, il cui *lied* indica la soffitta, dalla quale il carro dei poveri porta via il povero bimbo morto di fame. La miseria sociale è pure il tema fondamentale degli scritti di *Emil von Schönaich-Carolath* (1852-1908), un principe discendente di una antica stirpe slesiana, che come lirico ("*Dichtungen*", 1889; 7ª ed. 1903) e come narratore ("*Geschichten aus Moll*", 1884; "*Der Heiland der Tiere*", 1896) diede prova di una vigorosa tempra individuale ed in opposizione ai suoi pari rappresenta una concezione liberale nel miglior senso del mondo. Nella novella "*Bürgerlicher Tod*" (1894) egli descrive la miseria dello scrivano che invano cerca lavoro e che da ultimo si getta dal ponte del canale per richiamare con questo mezzo l'attenzione sulla miseria della sua indigente famiglia. Nel drama in due parti dello austriaco Philipp Langmann "*Die Herzmarke*" (1902) la intromissione del *trust* americano rovina la fiorente fabbrica tedesca, che il suo padrone ha lasciato in proprietà ed in esercizio collettivo agli operai, molto tempo prima che gli antichi stati potessero concedere protezione col loro pesante ammasso di leggi ai loro figli. Lo sciopero costituisce l'azione principale tanto del "Paradiso perduto" di Fulda (1890) quanto di una intiera serie di lavori. Ma la questione sociale, che come questione operaia trovò la sua più forte espressione artistica nei "Tessitori" di Hauptmann, non si restringeva nella letteratura come neppure nella vita ai lavoratori delle fabbriche. Max Kretzer ("*Meister Timpe*") e Wildenbruch ("*Meister Balzer*") trattano in sul modello di Zola in "*Au bonheur des dames*" la lotta disperata del bravo artigiano di antico genere contro il commercio allo ingrosso e la fabbrica. Sudermann in "Battaglia di farfalle" ("*Schmetterlingsschlacht*") lancia un discorso a tesi sovra la miseria faticosamente nascosta per cercar marito alla figliuola della vedova di un piccolo impiegato, come nella "Fine di Sodoma" ("*Sodoms Ende*") si volge satiricamente contro la vita parassitaria della Berlino aristocratica. Dalla descrizione umoristica di Ernst von Wolzogen della misera condizione dei "*Kinder der Exzellenz*" fino alla separazione di Magda dal padre che pretende da lei una cieca obbedienza militare in "*Heimat*" (Casa paterna) di Sudermann e dalla storia appassionata di Gabriele Reuter di una giovinetta di buona famiglia risuona il lamento sovra l'educazione ristretta dai pregiudizi sociali delle figliuole delle classi superiori. L'aspirazione beffeggiata in numerose commedie verso un più libero esercizio dell'attività femminile ebbe una rappresentazione storicamente seria e pia-

cevolissima per la sua fusione di serio e di comico nel "Terzo sesso" di Wolzogen. E quante ripercussioni di opere tedesche del genere più diverso ha suscitato la aspirazione della Nora ibseniana ad "un vero matrimonio"!

Già da questo rapido sguardo si può notare la forza dello influsso straniero nella recentissima letteratura tedesca. Nella somiglianza sulla quale volentieri si insiste e che per molti lati esiste realmente fra la letteratura dello "*Sturm und Drang*" e del tempo presente, fra le svariate diversità che pur vi ricorrono ve ne ha una che merita particolar rilievo: l'età dello *Sturm und Drang* sentì per suo speciale compito la necessità di finirla colla dipendenza dai modelli stranieri e di perfezionare la originalità tedesca. Nel movimento della Giovanissima Germania come altra volta in quella della Giovane ebbe il sopravvento la imitazione della letteratura straniera, anzi la negazione intenzionale del carattere nazionale talora in una misura così notevole che fu necessario il difendersi e l'opporsi a questa predilezione per tutto ciò che veniva dall'estero, doppiamente strana dopo il consolidamento politico dello impero tedesco. Così *Cäsar Flaischlen* (nato il 1864 in Stuttgart), sebbene appartenesse alla scuola naturalistica, già nel 1894 indica in "*Neuland*" la piccola patria col suo carattere etnico il "perpetuo terreno vitale" di ogni svolgimento artistico. Flaischlen nella "Collezione dei prosatori moderni", importante per la conoscenza di tutto il movimento realistico, dispone gli autori e fra essi Liliencron, Bierbaum, Conrad, i due Harts, Halbe, Hartleben, Heinz Tovote, a seconda della loro affinità etnica. Egli si discostava così da quelli che avrebbero voluto imporre "il prodotto della gran città di Berlino" quale unico modello valevole per l'arte tedesca. Ancora più risolutamente nell'"Almanacco delle Muse per l'anno 1897" di Wilhelm Arent si contrappone a coloro che con lui cercavano una nuova arte tedesca "*Auf neuen Bahnen*" ("Per nuove vie", 1897) "l'ideale della gleba" alla "saggezza latina". Solo sovra il suolo della patria poteva costruirsi il tempio di verità della nuova letteratura.

Di fatto erano sorti dopo il 1870 nelle letterature straniere uomini ed opere così importanti, e si erano assegnati tanto alle arti figurative quanto all'arte letteraria in così attraente abbondanza nuovi e grandi fini che doveva per necessità conseguirne una influenza dall'estero sovra l'arte ed il pensiero tedesco.

Nel 1871 il francese del mezzogiorno *Emilio Zola* (1840-1902) pubblicò il primo, nel 1893, il ventesimo ed ultimo volume della sua "storia naturale e sociale della famiglia" dei Rougon-Macquart. Per quanto possa essere discutibile la teoria zoliana della applicazione all'arte del metodo sperimentale, non è dubbio che quale scrittore di romanzi il discepolo di Balzac e di Flaubert confermò praticamente la sua dottrina con splendida abilità e con possente efficacia. La lotta delle varie tendenze artistiche, il manierismo dell'antico modo di comporre in contrapposto alla schietta e audace riproduzione della realtà, di cui la parte da noi percepita viene veduta e riflessa attraverso il nostro temperamento personale, fu descritta da Zola nel volume "*L'œuvre*" della serie de' suoi romanzi in tal modo che questo romanzo stesso diventò un documento importante per la storia di tutto il movimento. Assai prima che nell'arte letteraria l'aspirazione ad una riproduzione più fedele della natura, quale essa ci appare *en plein air* anzichè dentro le quattro mura dello *atelier*, fu rappresentata ed effettuata dalla scuola di Bar-

bizon (un piccolo villaggio presso il bosco di Fontainebleau) da maestri francesi precursori quali Courbet e Manet. I modelli della pittura francese *en plein air* e dello impressionismo si imposero nell'ambiente dei pittori tedeschi nello stesso tempo della influenza di Zola sulle teorie letterarie. Solo si trovarono fra gli artisti tedeschi maestri più abili che fra i letterati per sviluppare originalmente gli impulsi stranieri. Come la serie dei romanzi di Zola ci guida attraverso tutti gli ambienti, dal ministro dello impero napoleonico fino alla sgualdrina parigina Nana, e ci descrive lo infradiciamento della borghesia del pari che l'andamento di una grande casa di commercio ed un quieto vescovato, così l'osservatore analitico volge un particolare interesse ai corrotti operai della capitale („*L'assommoir*"). La descrizione di Zola dello sciopero nella miniera („*Germinal*") è forse il romanzo più commovente e più pregevole per la conoscenza delle condizioni degli operai che sia stato scritto nell'ultimo decennio del secolo scorso.

Volendo Zola dimostrare la influenza di morbose eredità attraverso tutti i rami della famiglia Rougon-Macquart si mette sovra un terreno scientifico. Darwin ed i dati della recente psicologia, che pure poggiando di nuovo sovra la base delle scienze naturali acquista sempre più il predominio nella cerchia degli studi filosofici, vi esercitano di conserva la loro influenza. In particolare la teoria escogitata dall'italiano Cesare Lombroso („Il delitto come fenomeno sociale") della responsabilità individuale diminuita a cagione della degenerazione fisica e spirituale e del suo ambiente manifestò il suo influsso nella letteratura. Il filosofo francese Hippolyte Taine svolse con molto successo per gli studi di storia letteraria la teoria dello ambiente, che cerca di illustrare l'uomo singolo e la sua opera dalla sua posizione sociale e dal mondo che lo attornia.

La teoria darwiniana della eredità trovò la sua espressione più saliente nel drama cogli „Spettri" di *Henrik Ibsen.* Il grande norvegese (nato nel 1828 a Skien, morto nel 1906 a Christiania) come nessun altro dramaturgo straniero, all'infuori di Shakespeare, fu così amato dai tedeschi che si sarebbe quasi tentati di incorporare i suoi drami nella letteratura tedesca; e tuttavia ciascuno di essi si radica tenacemente nel suolo della sua patria nordica serrata dai fiord e dalle rupi. Il riflessivo poeta non trasse punto da filosofie internazionali bensì da precise condizioni della vita norvegese i suoi caratteristici e bizzarri problemi per la cui soluzione colla sua perizia scenica si era magistralmente formato una sua propria tecnica analitica nei drami borghesi della sua produzione più tarda. Egli trae quasi solo l'ultima conclusione che conduce necessariamente alla catastrofe dalla storia anteriore de' suoi personaggi che noi apprendiamo pure a conoscere nella azione serrata dagli effetti inevitabili della loro vita anteriore e dei loro caratteri. Non già il colorito ora più naturalistico ed ora più simbolistico delle sue opere, ma la possente personalità del loro autore, che noi sentiamo dapertutto, conferisce alle molteplici opere di Ibsen, così ricche di pensiero, la loro profonda ed irresistibile efficacia. Naturalmente i suoi imitatori tedeschi — a grado a grado questa imitazione si fa notevole nelle produzioni dramatiche tedesche — riuscirono per queste ragioni ad appropriarsi solo le esteriorità della sua arte.

Intorno ad Ibsen come loro capo si schiera tutto un gruppo di scrittori scandinavi, che, come l'avversario norvegese di Ibsen, *Björnstjerne Björnson,*

il malaticcio e poco edificante svedese August Strindberg in drami e novelle. o come il norvegese Jonas Lie, Alexander Kielland, Selma Lagerlöf, i danesi Jens Peter Jacobsen („*Niels Lyhne*„, 1880) e Rudolf Schmidt solo come narratori. esercitarono la loro influenza sovra gli scrittori ed i lettori tedeschi. Accanto a Zola ed ai norvegesi furono sopratutto i russi *Teodor Dostojewski* ed il conte *Leo Tolstoi* (nato nel 1828, morto nel 1910) che esercitarono la influenza più profonda. Nell'anno 1881 apparve la traduzione tedesca del romanzo criminale psicologico di Dostojewski „*Raskolnikow*„, in cui ci si offre una imagine sorpassante le crasse descrizioni di Zola della più fosca e penosa realtà. La tragedia contadinesca „*Waiblinger*„ di Wolfgang Kirchbach è un libero rifacimento dramatico del romanzo russo sovra uno sfondo in sulla maniera di Anzengruber. Il conte Tolstoi che in parecchi tratti della sua personalità e della sua opera ricorda Jean-Jacques Rousseau, si acquistò diritto di cittadinanza in Germania non colle sue prime opere, fra le quali „Guerra e pace„ è forse il miglior romanzo di tutto il secolo XIX, ma solo colle opere de' suoi anni più tardi ispirate da idee etico-religiose. Come Björnson nella prima parte del suo terribile ed impressionante drama „Oltre le forze„ ripudia l'antica fede ecclesiastica nella questione della possibilità dei miracoli e dell'esaudimento della preghiera per invocare poi nella seconda parte, che ebbe minor successo in sul teatro, nella crudele lotta fra operai e padrone dopo la ruina di ambedue le parti la forza che sola può dare l'aiuto della compassione, così Tolstoi si volge contro lo Stato e contro la Chiesa che portano il nome di Cristo per magnifica insegna ma che dalla dottrina del Vangelo paiono discostarsi in tutta la loro natura ed in ogni loro atto. Il poeta e pensatore Tolstoi pretende che nella contesa dei popoli come nella vita di ogni individuo si badi seriamente alla dottrina cristiana dell'amore universale del prossimo e della espiazione. Risponde interamente al dissidio dolorosamente sentito da Tolstoi il fatto di Max Kretzer che fra mezzo alle istituzioni ecclesiastiche e borghesi di Berlino, ordinate con fredda prudenza, fa apparire all'operaio disperato per conforto „la faccia di Cristo„.

Mentre nei giorni del vecchio romanticismo il legame fra religione e poesia rimase per lo più puramente esteriore. vediamo invece nel „*Parsifal*„ di Richard Wagner e nelle opere più tarde di Leo Tolstoi il pensiero dell'artista e del pensatore discostarsi da ogni esteriorità di forma e di apparenza per comprendere l'anima più intima del cristianesimo con una brama dolorosa e compassionevole, e per riaffacciare al sentimento dell'umanità in lotta la dottrina di salvezza del redentore, sia nell'opera d'arte che in parole di esortazione. Ma nello stridente contrasto acquistò pure un'ampia diffusione la dottrina splendidamente esposta da quel filosofo che appunto senza il minimo riguardo dichiarò guerra a tutte le idee cristiane, la „gaia scienza„ del superuomo di *Friedrich Nietzsche*.

Solo dopo il 1870, di conserva col crescere della fama di Richard Wagner, era pur cresciuto il riconoscimento scientifico di Schopenhauer e la sua diffusione in una cerchia più ampia e svariata di lettori. Le opere di Schopenhauer accompagnarono e rafforzarono, come di se stesso racconta Karl Peters, l'ardito esploratore, nel suo viaggio nello interno dell'Africa. Di breve durata fu invece il rumore che Eduard von Hartmann destò colla sua „Filosofia dello inconscio„ (1869). Qual dono votivo per le solenni rappresentazioni di Bayreuth del 1876

l'autore della "Nascita della tragedia dallo spirito della musica„, 1872, *Friedrich Nietzsche* (1844-1900), in allora ancora legato al poeta dell'Anello dei Nibelunghi, aveva pubblicato quale una delle sue "Considerazioni inattuali„ il saggio "Richard Wagner in Bayreuth„ riboccante della più calda ammirazione per il maestro. Ma Nietzsche rimase così scandalizzato della forma cristiana che la potenza d'amore di Brünnhild trovò nella compassione redentrice di "*Parsifal*„ che da quel momento si volse con una appassionata amarezza contro l'"attore„ Wagner. Non si può determinare quanto presto e quanto fortemente la malattia psichica di Nietzsche in incubazione possa avere esercitato la sua influenza sovra le sue opere scritte dopo il 1876. Ma appunto in questi libri posteriori ("*Morgenröte*„, 1881; "*Götzendämmerung*„, 1889) il geniale aforista cominciò a svolgere la sua concezione del mondo, senza riguardo ad alcuna autorità o preoccupazioni di alcuna conseguenza: la dottrina "Al di là del bene e del male„ e l'evangelo del "Superuomo„ ("*Also sprach Zarathustra*„, 1883-91), abbracciati dalla gioventù così avidamente e così facilmente fraintesi e causa di notevoli traviamenti. Ne' suoi aforismi del pari che nelle appassionate sue descrizioni Nietzsche mostra padronanza di lingua e vena di poeta ("*Gedichte und Sprüche*„, 1898). Ma questo filosofo in continua traccia di nuove opinioni che facessero rumore non ci può servire di guida nè per la teoria nè per la pratica: per quanto grande è il suo influsso sovra la gioventù e sovra la letteratura, altrettanto dannoso si mostra il predominio difficilmente durevole della sua filosofia caprioleggiante con fallaci ed abbagliatrici conclusioni e colla ricerca dei paradossi.

Nietzsche mostra come filosofo e moralista solo l'istinto del rinnovamento dominante negli ultimi tre decenni in tutta la letteratura e l'arte, la "*Umwertung*„ (svalutazione) di quanto fu anticamente approvato e che per troppo tempo fu tenuto in conto. Arte letteraria e pittura trovarono il loro grido di guerra ed il loro supposto fine nel *naturalismo*, i cui principii esistenti molto tempo prima di Zola nella letteratura furono tuttavia intuiti nella maniera più efficace e messi in valore dall'autore del *drame et roman expérimental*. Con tutto ciò si vede appunto nelle opere del capo del naturalismo che i compiti dell'arte non si possono superare colla semplice, sebbene fedelissima riproduzione della realtà lucidamente osservata, ma tuttavia sempre individualmente colorita attraverso il temperamento dell'artista. Allorchè Zola ci conduce fuori dalle miniere coperte di rottami e dei cadaveri degli operai e fa germinare dal nero suolo la meravigliosa primavera sempre rinnovantesi dall'antica madre terra ("*Germinal*„), o allorchè la locomotiva che passa tonando senza chi la guidi deve destare nel lettore il sentimento che la Francia senza capi viene sospinta da' suoi dominatori alla guerra ("*La bête humaine*„), il teorico del naturalismo si vale praticamente come artista di espedienti simbolici. Era una necessaria logicità delle cose che la moda del naturalismo fosse con un rapido mutamento sostituita da quella del *simbolismo*.

Non si ha ora certamente la idea più esatta in riguardo della novità del naturalismo e del simbolismo. Già Opitz aveva dichiarato, che tutta "l'arte poetica consiste nello scimiottare la natura„. In nome della verità naturale Boileau e Gottsched come dopo essi gli *Stürmer und Dränger* tedeschi, i romantici fran-

cesi ed italiani ed i naturalisti tedeschi si accamparono contro la letteratura del loro tempo non altrimenti che nell'ultimo quarto del secolo XIX Zola ed i suoi discepoli, i veristi italiani ed i naturalisti tedeschi contro la letteratura ufficiale invecchiata. Durante il rinascimento si ritenne naturale la poesia pastorale e nei giorni della fioritura weimarica si vide di mal occhio il basso e volgare naturalismo del " *Wilhelm Meister* „ di Goethe, anzi lo si trovò persino troppo forte nel Mortimer di Schiller. Aspre parole pronunziarono Goethe e Schiller contro la scipita e servile imitazione della natura, ma quando Goethe raccomandava i greci quali i migliori maestri lo faceva col motivo che noi collo aiuto di essi, che avevano osservato la natura con occhi così grandi, imparassimo appunto a conoscerla nel miglior modo possibile. Fino da Omero la natura fu reputata il modello che ogni poesia dovesse imitare. Ma come la descrizione usata per un certo periodo di tempo dovette assumere a poco a poco dei tratti sempre più convenzionali, così da ultimo allo sguardo acuto o semplicemente rivolto ad altra parte della gioventù apparve una maniera vuota di vita ciò che prima si era tenuto in conto di arte naturale. Ma d'altra parte Goethe e Schiller dissero che ogni vera arte deve essere simbolica. In maniera caratteristica Goethe mise appunto in rilievo ne' suoi "*Lehrjahre* „ condannati per il loro naturalismo da' suoi contemporanei il loro simbolismo complessivo. Già si accennò all'efficacissimo impiego che Zola ha fatto del simbolismo. Allorchè Ibsen ne " Le colonne della società „ ed in " Hedda Gabler „ ritrae acutamente dalla vita uomini e situazioni, colloca d'altra parte nel suo primo drama " Catilina „ (1849) e nel suo epilogo dramatico " Quando noi morti ci risvegliamo „ (1899) il protagonista fra due figure di donna completamente simboliche, che nello epilogo esprimono assai chiaramente il recondito senso più profondo del drama coi nomi "*Maja* „ (" illusione ingannevole del mondo „) e " *Irene* „ (" pace „). Già prima che l'esempio dei drami e delle poesie del belga *Maurice Maeterlinck* (nato nel 1862), cioè del principale campione moderno dello indirizzo simbolico nel campo linguistico francese, cominciasse ad esercitare il suo influsso, si era mostrato che l'arte nova non poteva far senza di questo antico espediente.

Nè il naturalismo nè il simbolismo sono una novità oppure anche solo qualche cosa di distinguibile dal più antico o che abbia uno speciale carattere nel suo impiego moderno. La letteratura modernissima destò consensi e opposizione cercando — e qui ha senza dubbio ragione — di soddisfare tanto nel racconto quanto nel drama all'antica esigenza, che faceva già dire in Shakespeare al suo principe Amleto: " L'intento della scena fu sempre ed è tuttavia quello di riflettere la natura come in uno specchio, di mostrare alla virtù i suoi veri sembianti, al vizio la sua imagine, conservando ad ogni secolo, ad ogni tempo la loro forma e la loro impronta „. Ma per adempiere a questo compito i poeti ed i pittori debbono allargare la cerchia delle loro osservazioni. Nell'età delle questioni sociali e della democrazia socialista l'arte credette di non potersi sottrarre alla rappresentazione del semplice lavoratore, del fosco e sudicio mondo dei vagabondi e dello " Asilo notturno „, quale il russo Massimo Gorki ci descrisse per esperienza propria in novelle e drami. Wolfgang Kirchbach ci narra in un romanzo umoristico (1892) come uno studioso libero docente di economia nazionale, che in sul modello del libro di Paul Göhre "*Drei Monate Fabrik-*

arbeiter „ volle imparare a conoscere la vita dell'operaio partecipandovi egli stesso “*Auf der Walze*„, quasi più non ritrovasse la via del ritorno nella buona società da questo travestimento a scopo di studio. Ma il racconto di Kirchbach, malgrado la piacevole forma è caratteristico per lo indirizzo che fu poi così vivamente ammirato negli scritti di Gorki.

L'inglese Charles Dickens già da lungo tempo prima delle teorie naturalistiche non schifò di svelare in parecchi suoi romanzi tutta la laidezza che regna ancora oggi negli infimi strati della società, fra i reietti ed i degenerati. I pittori fiamminghi seppero pure riprodurre piacevolmente il volgare e l'odioso. Ma Dickens come il suo discepolo Kirchbach mitigarono questa bruttezza mescolandovi un abbondante pizzico di umorismo. Ai poeti ed ai pittori professanti le teorie naturalistiche non mancò per lo più soltanto questo lenitivo umoristico. Essi caddero per la maggior parte nella unilateralità di ritenere per unica ed assoluta verità che appunto i più ributtanti aspetti della vita moderna delle grandi città fossero tutta la vita. Per quanto si possa ancora giustificare allo infuori di ogni pregiudizio la “ letteratura della piccola gente „ appare pur sempre un tristo errore il voler trovare l'esatta riproduzione della natura solo in questa piccola società. Allorchè Fritz von Uhde nelle sue figurazioni del Cristo fa andare il consolatore fra i poveri ed i sofferenti, imitandone l'aspetto da quello dei nostri contemporanei, non si vale soltanto di un diritto esercitato parimenti dai pittori primitivi di conservare il costume del loro tempo, ma ci mostra pure in modo ingegnoso e interessante che le antiche e venerabili figure sacre possono esercitare ancora al presente una nuova impressione. Ma non è giustificato nè poetico allorchè, come per es. nel “ Vetturale Henschel „ di Hauptmann, la vasta rappresentazione delle persone più stolide della più volgare realtà forma l'unico contenuto di un'opera senza che una idea più alta ci sollevi un momento, fuori di questa angusta cerchia, al disopra della pittura del basso e del volgare. L'arte rispecchia le correnti del tempo allorchè una gran parte delle opere, sopratutto i drami, mettono in mostra una tendenza di opposizione vivissima, volgendosi contro l'ordine sociale vigente e certe istituzioni come il duello, la disuguaglianza giuridica della donna e della giovinetta, la cruda separazione delle classi. Ma ella soggiace tuttavia alla esigenza estetica di non esercitare questa critica in modo pesante e noioso con discorsi a tesi a mo' del conte Trast nell' “ Onore „ di Sudermann o del socialista Loth nello “ Avanti il levare del sole „ di Hauptmann, ma di ottenere l'effetto per mezzo dell'azione e dei caratteri e quindi con mezzi artistici.

Questa opposizione fu di certo artificialmente alimentata da imprudentissime misure di ordine. Non si sarebbe più creduto possibile che dopo le esperienze fatte contro la Giovane Germania col tentativo di sopprimerla, si potesse trovare un questore berlinese, che nel 1891, in occasione della prima rappresentazione della “ Fine di Sodoma „, facesse la energica prova di sopprimere tutto il moderno indirizzo letterario “ perchè esso non ci accomoda „. L'abisso, che sempre più si approfondisce sotto il predominio delle nuove tendenze fra lo sforzo di grandezza e di avvenirismo nelle arti belle e nella poesia e fra la meschinità della produzione letteraria e dell'arte decorativa favorita della potenza della corte e del governo prussiano, si deve rimpiangere da ogni patriotta tedesco quale una

sventura nazionale, nè si dovrebbe supporre che si possa toglier via con un dileggio superficiale. È questo un fenomeno così notevole per il carattere complessivo dello sviluppo della letteratura tedesca contemporanea che anche un più tardo esame storico della nostra età non potrà che confermare questo nostro giudizio. Lo assegnare il loro posto storico pure alle singole opere, il giudicare del loro reale valore o della loro mancanza di pregio è cosa ingrata e malagevole nella enorme quantità sempre crescente della produzione, e nel rapido sorgere e svanire delle fame. Il successo di soli pochi drami e romanzi dura oltre una stagione, oltre uno o due anni!

Quale grande o piccola importanza si possa frattanto assegnare alle reboanti frasi del naturalismo e del simbolismo, alla nuova corrente internazionale e all'arte patria, per quanto difficilmente lo stesso critico storico vivente nel mezzo dello stesso ambiente ed essendo quindi spesso afferrato cogli altri da passeggere correnti momentanee riesca a giudicare rettamente dal punto di vista storico le singole opere ora innalzate oltre il convenevole dal favore ed ora ingiustamente ripudiate dall'odio dei partiti, non si può disconoscere un merito a tutto il recentissimo movimento letterario. Collo istituirsi di un diretto rapporto fra la poesia e le questioni ed i compiti che aspettano nel presente la loro soluzione si rianimò e si rafforzò considerevolmente l'interesse assopito per la poesia. Sovratutto si manifestò nel modo più rallegrante per la *lirica,* cioè per quel ramo della letteratura che aveva specialmente sofferto della indifferenza prevalente. Gli studenti che fondarono di bel nuovo l'almanacco delle Muse si scelsero per motto l'elogio che ne fece Ferdinand von Saar: " Sempre ed eternamente, resti tu, o lirica che poggi verso l'alto, il fiore e la corona della poesia ".

La collezione lirica già più volte citata di Wilhelm Arent "*Moderne Dichter-Charaktere* ", che pubblicò nel 1884 i primi saggi, scelti assai abilmente dalla " nuova lirica ", non diventò certamente, come sperava Karl Henckell nella prefazione, una durevole rivista annuale della lirica, ma susseguì presto alla antologia di Arent una antica e tuttavia nuova pubblicazione. Gli "*Almanacchi delle Muse* " da lungo tempo addormentati tornarono a rivivere.

Arent stesso fece susseguire ai suoi fascicoli non periodici di produzione e critica "*Die Musen* " (1895-96) a cominciare dal 1897 un almanacco delle Muse col titolo "*Blätter neuer deutscher Literatur und Kunst* ", ma già nel 1890 il direttore della "*Allgemeine Zeitung* " di Monaco, Otto Braun, rappresentante dell'indirizzo anteriore, vi univa il "*Cottasche Musen-Almanach* " (1891-900) che risorgeva dopo una lunga pausa e Bierbaum vi contrapponeva subito in Monaco un "*Moderne Musenalmanach* " (1891-94). Ma il miglior segno del risorto interesse per la lirica si fu che dopo il 1896 l'esempio dato dagli studenti di Gottinga fu presto seguìto da parecchie scuole superiori tedesche con almanacchi studenteschi delle Muse: Berlino per il 1897, Monaco e Marburg per il 1901, Leipzig per il 1904, Breslau ed Halle per il 1909. L'almanacco berlinese svelò in modo spaventevole come sotto lo influsso della dottrina mal compresa di Nietzsche e della apatia e della corruzione dei costumi della capitale si traviasse il sentimento morale ed estetico della gioventù guidata da elementi non tedeschi. Il dileggio dei buoni costumi malgrado il richiamo a Nietzsche non potrà mai sostituire il difetto dello ingegno. Ma l'almanacco di Gottinga (1896-1901) si distacca dalla " senilità negativa " dell'almanacco berlinese per una nota di vivacità studentesca e di sentimentalità tedesca. Già il direttore della prima annata,

Karl von Arnswaldt, morto giovane, mostrava nella raccolta delle sue "*Gedichte*" (1897) un caldo e vero sentimento poetico.

Il barone *Börries von Münchhausen* (nato nel 1874 in Hildesheim), che fece il suo primo passo come collaboratore e prefazionista dello Almanacco delle Muse pel 1898, non mostra punto un grandissimo ingegno e nessun progresso rispetto alle "ballate" edite nel 1901 nella sua terza raccolta di poesie: il "*Ritterliche Liederbuch*" (1904). Ma colla nobile coscienza del rampollo di una stirpe gloriosa, radicantesi in un suolo trasmesso di padre in figlio, egli contrappone il suo superbo "*Das sind wir!*" all'età moderna. Egli canta i suoi giorni di studio e di viaggio. Un caldo amore nascente ed il grave sentimento della fugacità delle cose trovano in lui una concisa espressione, che porta sovratutto l'impronta sicura di una salda personalità. Ma il suo posto d'onore nella lirica recentissima viene assicurato a Münchhausen dalle sue ballate, di cui egli, a seconda della sua inclinazione, cerca al pari de' suoi modelli Uhland e Dahn i temi nel passato ("*Juda*", 1900).

Anche le 28 ballate non sono tutte dello stesso valore. Ma dopo Goethe non si fece nulla di meglio nella ballata tedesca del racconto dei morti che vengono in una selvaggia bufera notturna per punire il furto commesso in sulla spiaggia dal micidiale "*pescatore di Svendaland*" e del ragguaglio del pastore sulla perdita de' suoi figli nel "*Totspieler*". Il "Paggio di Hochburgund" che bacia felice la rossa bocca della superba regina, la terribile fedeltà sino alla morte dell'amata nella "Campana di Hadamar" ci destano piacevolmente o dolorosamente una profondissima sensazione. Forma e pensiero, volere e potere si trovano qui associati da una sana vigoria naturale. Le poesie di Münchhausen ci danno prova della tenace vigoria di vita dell'antica forma della ballata, non appena un buon fabbro torni a batterne il nobile ferro. All'incontro meno fortunato si mostrò Münchhausen nelle sue ricerche teoriche sovra la natura ed il compito della ballata.

Anche *Heinrich Vierordt* (nato in Karlsruhe nel 1855), che aveva cantato la sua patria alemanna nei "*Vaterlandsgesänge*" del 1903, come prima le sue impressioni di viaggio greche ed italiane negli "*Akanthusblätter*" (1888) e nei "*Gemmen und Pasten*" (1902), fece risuonare sovra tutti nella poesia della ballata gli antichi toni con un nuovo fascino, rivelando specialmente il suo senso di arte e la sincerità del suo sentimento. Al barone curlandese *Jeannot Emil von Grotthuss* (nato nel 1865 a Riga) non dobbiamo solo nel "*Baltisches Dichterbuch*" (1894) una ottima scelta della poesia lirica tedesca riccamente fiorente nella provincia del Mar Baltico appunto nel secolo XIX dalla "cronaca livlandese" del secolo XIII fino ai tempi presenti. Grotthuss che, come direttore della rivista "*Der Türmer*" (dal 1898), salita presto in un credito pienamente meritato ed in grande diffusione, e del "*Türmerjahrbuch*" (1902-09), conferì ad ambedue il loro indirizzo libero e tedesco nobilmente caratteristico in tutti i campi, diede anche prova di essere un poeta originale coi "*Gottsuchers Wanderlieder*" (1898).

Della schiera dei ventitre lirici riuniti il 1884 nei "*Dichter-Charaktere*" di Arent solo pochi si guadagnarono il diritto e una durevole importanza nella storia della nuova poesia lirica ed anche questi si misero per diverse vie.

Il sassone Wolfgang Kirchbach (nato il 1857 a Londra, morto il 1906 a Lichterfelde) appartenuto per un certo periodo di tempo alla scuola poetica di Monaco, fece variamente le sue prove in poesie lirico-epiche (1883), in novelle e romanzi, nel drama fantastico, storico e realistico del pari che nella critica (“ *Ein Lebensbuch* „, 1886) e negli studii religiosi filosofici. Il suo drama “ *Waiblinger* „ che trasporta nell'ambiente contadinesco di Anzengruber il motivo del “*Raskolnikow* „ di Dostojewski, fu raccomandato persino da Ibsen ai suoi amici da leggersi come “ un drama degno di considerazione „. Ma nonostante i ripetuti tentativi assai promettenti il talento straordinariamente dovizioso di Kirchbach non riuscì tuttavia ad innalzarsi sovra un campo qualsiasi al di sopra della folla degli emuli. *Otto Erich Hartleben* non mostrò ne' suoi frivoli “ Versi „ (1895) e neppure nella prosecuzione di essi intitolata impropriamente “ *Reife Früchte* „ (Frutti maturi, 1902) vocazione alla lirica. Attestò il suo valore nella dramatica, mentre *Karl Bleibtreu* anche ne' suoi contributi lirici alla collezione di Arent come dapertutto si dimostra uno spirito in cerca inquieta di nuove strade. Quali strane vie si battessero talvolta in questa ricerca d'un sentiero ce ne offre documento *Arno Holz* vivente in Berlino (nato il 1863 in Rastenburg). Egli, che nei “ *Moderne Dichter-Charaktere* „ malgrado il suo naturalismo dava ancora una importanza decisiva alla perfezione della forma, dichiarava guerra nel 1899 nella “ Rivoluzione della lirica „ non solo alla rima ed al verso regolare, ma pure ai ritmi liberi a beneficio di una prosa spezzettata, il cui contenuto forzato nella sua affettata semplicità ma comico in altissimo grado corrispondeva assolutamente a questo balbettio infantile. E subito dopo (1903) si compiacque Holz di far valere la sua forma d'arte, ripetendo in “*Auf einer alten Laute* „ dagli slesiani del secolo XVII i loro *lieder* sensuali e raccogliendo assai leggiadramente “ Un mazzo primaverile rococò dai giardini dell'avola „. Egli offre così uno esempio che nella poesia come d'altronde nell'architettura e nell'arte industriale invece di un nuovo stile che non si riesce a trovare ci si accontenta di fare una passeggiata fra gli stili dei secoli passati. E tuttavia si trovano nelle poesie di Holz risonanze commoventi nella loro semplicità di uno schietto sentimento, come nel grido della vecchia mammina addolorata del suo figliuolo caduto al passare dei giovani soldati: “ Era anch'egli uno di essi! „

L'annoverano *Karl Henckell* (nato nel 1864) rimane fedele alla nota radicale socialista da lui rappresentata nell'Antologia di Arent nella raccolta de' suoi versi pubblicata dal 1884 (“ *Poetisches Skizzenbuch* „) fino al 1903 (“ *Neuland* „ e “ *Mein Liederbuch* „). Ma queste violenti querele contro la ingiustizia dell'ordine sociale sgorgano da una vera, appassionata simpatia, che riesce pure ad immergersi languidissimamente nella “ Notte di neve „ e nella ebbrezza nuziale di una “ Sera di estate „. Un ritmo vivace che attesta il suo sentimento musicale rende pure originali ed attraenti nelle forme le poesie di Henckell, il cui autore a differenza di molti altri lirici ha veramente qualche cosa da dire.

Nello stesso anno in cui apparve il libro dei poeti moderni di Arent, nel 1884, anche il barone *Detlev von Liliencron* discese per la prima volta nell'arena letteraria coi suoi “ *Adjutantenritten* „. Di conserva con *Gustav Falke,* vivente in Amburgo, egli venne ad occupare, tra il favore sempre crescente del pubblico, il primo posto fra i campioni della lirica moderna. Per una sensualità assai più traboccante si accompagna a Liliencron, nativo dello Holstein, lo slesiano *Otto Julius Bierbaum. Richard Dehmel*, vivente in Amburgo, e *Stefan George,* renano, Dehmel colla magnificazione di un erotismo sfrenato e senza scrupoli,

George quale cultore di una poesia simbolica lirico-epica, si guadagnarono una piccola ma tanto più convinta cerchia di giovani ed immaturi ammiratori della loro ampollosità mistico-sensuale.

Il prode e sempre giocondo capitano *Detlev von Liliencron* (nato il 3 giugno 1844 in Kiel) ha conservato nella carriera letteraria, dalla quale lo strappò nella sua produttività non ancora interrotta la morte avvenuta il 22 luglio 1909 in Alt-Rahlstedt presso Amburgo, la fresca audacia e l'acuto sguardo, nonchè la sincera sensibilità per tutte le impressioni del suo mondo militare, col quale " il selvaggio impeto della vivace fonte giovanile „ poteva meglio accordarsi in guerra che nei servizi di pace. O piuttosto egli non diventò affatto un letterato o almeno non lo volle essere per lungo tempo e ne' suoi migliori lavori.

Fig. 108. - Da una fotografia del fotografo M. Creutz in Hamburg.

Il baldanzoso poeta, che intitolò la sua autobiografia (1908) " *Leben und Lüge* „ (Vita e bugia), non preoccupandosi di teorie nè di scuole letterarie seguì nella libera pienezza delle sue forze e con un crudo spirito la sua natura. Il soldato che metteva mano alla penna quasi disistimandola faceva poco conto della forma esteriore ma istintivamente riusciva a cogliere il tono giusto. Egli è un poeta nato, ma in un senso affatto diverso da quello che si suole comunemente intendere, poichè per quanta sana gioia egli manifesti recandosi giocondamente a caccia in un mattino nebbioso nel piano fumigante, per quanto pittorescamente descriva nelle sue novelle ciò che ha visto coi suoi proprii occhi in " *Marsch und Geest* „ e in " *Roggen und Weizen* „, da uomo sensuale, che se la ride senza scrupoli di tutte le esitazioni morali, gioisce con pari diletto di tutti gli allettamenti che gli offre la grande città. Un poeta estemporaneo della fatta di Liliencron, che creava così ingenuamente, non potè certamente tenersi lontano neppur lui da ogni maniera, e la sua ultima raccolta " *Bunte Beute* „ (1903) mostrò più la debolezza di una maniera assai trascurata che non la originalità del geniale improvvisatore ispirato dal capriccio e dai casi. Ma nelle sue prime opere si può consentire col piacevole e facile ciarlatore, che compone alla breve. Se egli nella prosa concisa ed impressionante delle sue " *Kriegsnovellen* „ (1896) ci fa partecipare alla " *Sommerschlacht* „ combattuta in Boemia o rivive nelle ricordanze le ansie e la gioia della vittoria nei campi di battaglia francesi, se

egli nel modo del "*Don Juan*" di Byron, nel poema satirico in alcune parti un po' debole "*Poggfred*" (1896) svela delle avventure d'amore lievemente annodate, quasi sempre si mostra un narratore affascinante. Per lavori di più lunga lena (i romanzi "*Breide Hummelsbüttel*", 1886; "*Der Mäcen*", 1890; "*Mit dem linken Ellbogen*", 1899) non era proprio fatta la sua tecnica e come autore di drami ("*Die Merowinger*"; "*Der Trifels*") fallì completamente. Il suo spiccato individualismo predomina dapertutto. Egli è perciò un vero lirico nelle due prime raccolte di versi "*Kampf und Spiele*" e "*Kämpfe und Ziele*", come nella raccolta delle poesie composte fra il 1893-99 "*Nebel und Sonne*". Nelle strofe rimate come nei carezzevoli ritmi liberi la sua personalità sempre presente vi esercita un fascino irresistibile. Per la ballata non ebbe Liliencron una sufficiente vigoria plastica che di rado e solo nel suo primo tempo ("*Balladenchronik*", 1906).

Bierbaum, nato il 1865 nel Grünberg slesiano, deriso da Kopisch ed Holtei a cagione de' suoi aspri vini, ebbe comune il piacere della vita e dell'amore, librantesi al di là del bene e del male ed immune da ogni preoccupazione morale col suo amico Liliencron, che in una epistola a Bierbaum compiange i poveri diavoli nella attillata veste della loro virtù.

È da notarsi a proposito della lirica di Bierbaum, che egli in sussidio dello "*Ueberbrettl*" di Wolzogen pubblicò nel 1901 una raccolta di "Canzoni tedesche" o "*Brettlieder*" in cui oltre l'editore Wolzogen, Liliencron ("*Die Musik kommt*") e Wedekind, resero omaggio alla musa poco pudibonda dei *cabarets* anche Dehmel, Falke, Arno Holz, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder, Ludwig Finckh. La difesa in grave tono filosofico della "emancipazione della carne" così gradita nei giorni della Giovane Germania non corrisponderebbe più oggi nè al gusto generale nè in particolare alla maniera gaia e buffonesca di Bierbaum. Ma in sostanza è l'antica tendenza che ora riecheggia come un nuovo invito al godimento più giocondo e più libero della vita dalle poesie di Bierbaum, nonchè dalla sua antologia di "*Brettllieder*". Bierbaum intitolò "*Irrgarten der Liebe*" la riunione fatta nel 1901 delle varie raccolte de' suoi "*Lieder*, poesie e *sprüche* erotici, giocosi e morali". Per una fortuita circostanza tentò egli di portare sulla scena non senza successo il dissidio d'amore, in cui un povero direttore di una compagnia comica e poeta ondeggiando fra una fine contessa di lui innamorata e la sua seducente canaglia di moglie, va in rovina nel drama di costume storico "*Stella und Antonie*" (1903). Dagli "*Irrgarten*" riecheggia una quantità svariata di toni. E si potrebbe parlare quasi di toni nel vero senso della parola, poichè come Bierbaum nella fiaba "*Lobetanz*" (1895) fornì un buon libretto d'opera al maestro monacese, Ludwig Thuille, precocemente morto, e persino un testo di operetta nella commedia studentesca lipsiense "*Der Musenkrieg*" (1907), il maggior numero delle sue poesie ci testimonia d'altra parte l'orecchio musicale ed il fine senso ritmico del loro autore.

Se qualche deviamento di cattivo gusto occorre già nei primi romanzi e nelle prime novelle riboccanti di cinismo ("*Die Schlangendame*") di questo slesiano domiciliatosi in Monaco, ci riconciliamo pur sempre con lui per il suo piacevole umorismo. È tanto più deplorevole che egli nel suo romanzo in tre volumi "*Prinz Kuckuck*" (1906-07) abbia oltrepassato i confini fra la sensualità realisticamente accentuata e la bassa pornografia nel modo più grossolano. Il romanzo contiene nell'episodio letterario lipsiense del protagonista alcune rivelazioni pic-

canti sulla recentissima letteratura tedesca, p. e. sulla fondazione della rivista mensile "*Die Insel*" di Heymel. Ma pure fatta astrazione dalle caricature personali affatto inopportune e dalle diffamazioni, questo romanzo pur troppo assai letto appare nella sua grossolana immoralità e nelle sue ripetizioni povere di pensiero un ripugnante prodotto acciabattato della moderna degenerazione, anzi appunto un triviale scandalo letterario.

Benchè *Gustav Falke*, nato nel 1853 in Lubecca, la patria di Emanuel Geibel, abbia anch'esso partecipato alla antologia dello "*Ueberbrettl*", il titolo della sua prima raccolta di versi "*Mynheer der Tod*" svela già il tono fondamentale della sua lirica sgorgante dai puri recessi dell'anima. E si noti ancora che egli intitola "*Tanz und Andacht*" la raccolta pubblicata due anni più tardi e congeda col titolo di "*Frohe Fracht*" le sue nuove poesie (1907), avvallando lo sguardo dagli austeri culmini della vita, indietro ed avanti.

Falke celebra la bellezza e la giustizia, per goderne, ma "ah! come presto tramonta il giorno più sereno e camminano le stelle". Calici e seni respiranti, solo un batter di ciglia dura la loro felicità ed ecco sopraggiungono al cantore gli "*Hohe Sommertage*" come si intitolò la raccolta apparsa nel 1902. Dapprima libraio, poi insegnante di musica in Amburgo, la cui cittadinanza si fece onore assegnandogli una pensione, Falke pubblicò solo negli anni più maturi le sue poesie. La limpidezza della visione e delle idee si accoppia colla intimità del sentimento e col più fine senso della forma acuito dalla conoscenza che questo poeta ha della musica. Sono veramente "poesie di una forte e propria foggia spirituale" che mostrano l'armonica fusione di una sensualità sana e vigorosa e di una grande anima. Allo incontro i suoi tentativi di drama fiabesco ("*Putzi*", 1902) ci rivelarono solo delle bellezze liriche e nessuna traccia di ingegno dramatico.

In aperto contrasto col limpido culto spirituale-sensuale per la bellezza di Falke ci appare *Richard Dehmel*, nato nel 1863 a Hermsdorf nel Brandeburgo. Non manca certamente a Dehmel un vero talento lirico. Accanto alle raccolte di poesie, in cui, come in "*Weib und Welt*" (1896), la voluttuosità stringe una stomachevole unione con una spiritualità fantastica, noi troviamo delle poesie semplici e piane, anzi fragranti di un sapore infantile. Anche le novelle in prosa "*Lebensblätter*" (1895) hanno parecchio di buono. Ma in Dehmel come in molti moderni un erotismo morboso ed immorale soffoca tutti i buoni germi di poesia.

Se si confronta la poesia di Dehmel "*Die Magd*" col "*Virgo et mater*" di Hebbel — ambedue ripetono la preghiera della giovinetta caduta alla madre di Dio — si potrà comprendere chiaramente la differenza fra la casta e severa trattazione del tema, fatta da un poeta veramente grande e la verbosa tendenza a cercar l'effetto del poeta recentissimo alla moda. Anche nel tentativo di creare un poema lirico colle 36 romanze de' suoi "*Zwei Menschen*" (1903) Dehmel si compiace della sensualità e della efferatezza d'una coppia adultera, di cui la principessa, come già la contessa di Orlamünde, uccide il suo proprio figlio per poter fuggire col diletto segretario di suo marito sulle alpi e sulla spiaggia del mare. Dal "riconoscimento" della loro affinità elettiva e dalla "beatitudine" di un libero amore sovra un magnifico sfondo di natura la coppia deve innalzarsi alla "limpidezza" di un senso di solidarietà socialista. Si può riconoscere l'ingegno male impiegato dal poeta nella ricerca di colori sfa-

villanti ed intensi per la descrizione dell'ardore smanioso, ma da un simile terreno non possono germogliare che velenose piante di serra.

I tre volumi di compilazione dei "*Blätter für die Kunst*" riferiscono per la maggior parte nella loro antologia dalle singole e numerose "*Erscheinungen der Blätter für die Kunst*" le poesie liriche, che uscirono negli anni 1892-1909 dalla schiera dei lirici simbolisti schieratisi intorno a Stefan George. Esse formano la fonte migliore per la conoscenza dei confusi propositi o se mai si possa dire dello sviluppo del simbolismo tedesco. La tendenza naturalista proveniente da Zola mirava ad esercitare la sua influenza sovra la gran massa. I simbolisti tedeschi fanatizzati per Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stefan Mallarmé, ed altri precursori francesi, traducendo da essi e da Shakespeare si appartano di proposito, rivestiti del "mantello della bellezza", dai volgari rumori del giorno e dal "plebeismo senza forma degli apostoli della realtà", dai "custodi della vita quotidiana", dal naturalismo, che non riprodusse mai a rigor di termini la realtà, per lasciarsi trasportare dalla santa corrente della bellezza ad una rigenerazione del gusto. È un aristocratico compiacersi di un'arte pura (*l'art pour l'art*) che deve rimanere secondo il desiderio e la volontà de' suoi adepti incomprensibile alla folla e si può concedere ai suoi raffinati campioni se non altro il vanto di esser riusciti ad essere difficilmente intelligibili a tutti i lettori.

Stefan George (nato nel 1865 a Bingen) ed i suoi tentano "di introdurre nell'arte l'*à rebours*" lasciando agli altri il cómpito di vedere come si possa di nuovo collegare colla vita. Essi volevano acquistare alla barbara Germania "la limpidità soleggiata" dello spirito latino. L'intenzione era certamente buona, ma ciò che nelle poesie originali di George, negli "Inni" (1890) e "Poesie pastorali", nei "Giardini canori", nell'"Anno dell'anima" nel "Tappeto della vita" (1900), nel "Settimo anello" (seconda edizione, 1909) si contiene di "*Zeitgedichte, Gestalten, Gezeite, Maximen, Traumdunkel, Lieder, Tafeln*", si può definire con una severità non eccessiva arrogante vacuità e nebbia simbolistica. Nello "*Algabal*" (= Heliogabal, 1892) si intromettono per giunta degli spunti di sadismo. Non vi si può indicare alcun progresso per quanto riguarda la forma, mentre nel contenuto la povertà del pensiero e del sentimento si nasconde sotto l'oscurità delle imagini. Questa vana aspirazione a non presentite altezze d'arte rassomiglia a tentativi di volo di uccelli senz'ali. Con lodevole arte il George tratta il verso e la parola nella traduzione di Baudelaire (1901), ma la sua maniera ci lascia invece dubbiosi nella sua traduzione di Dante (1908) e dei sonetti di Shakespeare. Della dozzina di poeti più giovani che si riconnettono a George solo Hofmannsthal, Vollmöller ed Ernst Hardt, recentemente premiato, ma anche questi due ultimi non per le loro poesie liriche, bensì per i loro drami hanno diritto di considerazione.

Anche George non manca di fantasia e si volge volentieri dalla afosa sensualità, dalle imagini e dalle similitudini sottilmente cercate, e dalla arrogante perplessità della piccola schiera dei lirici simbolistici ai semplici e freschi toni della natura, come pure qualche volta *Hans Benzmann* di Kolberg (nato nel 1869), che si mostrò in parecchie antologie liriche un buon conoscitore della lirica recente, nelle sue proprie poesie "*Meine Heide*" (1903). L'eccellente campione dell'arte patria *Fritz Lienhard* (nato nel 1865 a Rothbach) rese omaggio nei

“ *Lieder eines Elsässers* „ (Canti di un alsaziano, 1895) in versi armoniosi alla sua piccola patria come celebrò la foresta turingia e le ricordanze storiche di Weimar e della Wartburg negli schizzi in prosa del suo “ Diario Turingio „ (1904) e nel 1901 espresse in liriche e ballate la sua personalità completamente matura nel ricco contenuto delle sue “ *Gedichte* „ (3ª edizione, 1906). Fra i lirici austriaci *Hugo Salus*, un medico di Praga (nato nel 1866 a Böhmisch-Leipa), si acquistò numerosi amici colle sue sette raccolte di poesie pubblicate fra il 1898 ed il 1907 (“*Ausgewählte Gedichte* „, 1901). Pubblicò pure dei racconti, ma il fatto solo dell'aver intitolato il primo gruppo di essi “ Novelle di un lirico „ (1903) — titolo del resto giustificato dal carattere della sua produzione — mostra già a sufficienza che egli si sente sovratutto un lirico. Ma nelle sue poesie pregevoli per il senso della forma ci offre piccoli racconti leggiadramente torniti, descrizioni storiche, animate da calore di sentimento.

Rainer Maria Rilke (nato nel 1875) vivente in Parigi, origina anch'egli da Praga ed al pari di Salus è un poeta lirico ed un novelliere (“ *Leben und Lieder* „, 1894; “ *Neue Gedichte* „, 1907). Il *Volkslied*, specialmente le malinconiche arie boeme, hanno esercitato la loro influenza sovra una gran parte e certamente la migliore della sua lirica, sicchè parecchi de' suoi brevi *lieder* ricordano le armonie naturali di Martin Greif. Ma Rilke si abbandonò sempre più nella forma a virtuosità affettate, e nel contenuto alla maniera ricercata ed alla caccia dei concettini iridescenti. Diventò così il beniamino dei decadenti, degli esteti modernissimi, ma finì collo smarrire la sincerità del sentimento e la semplicità della naturalezza.

Lo stridente contrasto che esiste fra la lirica di Dehmel e quella di Lienhard, appare anche nella lirica coltivata dalle donne, se noi prendiamo a considerare quali rappresentanti di essa due delle più famose poetesse liriche recenti: *Marie-Madeleine*, che esprime il tipo della degenerazione e che pubblicò in età di soli venti anni le sue poesie “*Auf Kypros* „ (1900) ed *Anna Ritter* (nata nel 1865 a Koburg). La lirica di Anna Ritter (“ *Gedichte* „, 1898; 23ª ediz., 1907; “ *Befreiung* „, 1900; 11ª ediz., 1907) non è punto quella dolce lirica da educanda, che si suole deridere in Germania colla designazione di “ *Gartenlaubenlyrik* „. Per quanto non si possa mettere a fianco di Ada Negri, di cui un *lied* della signora Ritter esalta con entusiasmo le superbe ed ardite “ *Tempeste* „, tuttavia anche la poetessa tedesca sa il fosco “ canto della miseria „ e la appassionata “ estasi della notte burrascosa „. Un sentimento sincero e senza languori, una intimità femminile, che non si chiude dinanzi al mondo ed ai suoi problemi, armonia tra forma e contenuto giustificano il favore concesso alle sue poesie non solo dalle lettrici ma pure dai lettori.

Poichè Dehmel e George cercano spesso di azzimare di religiosità il loro misticismo sensuale, cade in acconcio il ricordare che pure la vera poesia religiosa dopo una lunga pausa tanto dalla parte cattolica quanto dalla protestante trovò di bel nuovo pregevoli campioni. Così parecchie confortevoli prove di vena poetica ci furono date nella rivista mensile di poesia religiosa del padre benedettino Ansgar Pöllmann “ *Gottesminne* „, sostituita nel 1908 dai fascicoli di belle lettere “ *Ueber den Wassern* „, di un carattere critico-letterario più spiccato, del padre francescano Expedit Schmidt. Ricordiamo quale rappresentante di

questo indirizzo solo *Arno von Walden* (Lorenz Krapp di Bamberg), le cui visioni di Cristo, canti del crepuscolo e corone mortuarie (“ *Vision im Vatikan* „ presso il feretro di Leone XIII) nel canzoniere “ *Christus* „ (1903) ci testimoniano bellamente come all'infuori dell'andazzo della moda del giorno le antiche forze della fede e del sentimento, che predominarono un tempo nella letteratura, trovino ancora sempre degni cantori. *Therese Keiter* (M. Herbert) che sarà ricordata più avanti come narratrice, si palesò sebbene di tempra affatto diversa fino dal 1893 nelle sue “ poesie religiose e profane „ come più tardi nelle nuove poesie “ *Einkehr* „ e “ *Einsamkeiten* „ (1902-03) una seguace di Annette von Droste-Hülshoff. Un pensoso sentimento della natura, tutto vibrante d'amore, si associa con ricchezza di pensiero. Nei *lieder* come nelle poesie genialmente foggiate si manifesta il forte sentire di una nobile e salda anima femminile. La trilogia “ *Weltenmorgen* „ (1903) del viennese *Eduard Hlatky* è composta esteriormente in forma dialogica, drammatica, ma l'autore che ha schietta tempra di epico nel suo poema notevole per una nobile semplicità trattando della caduta degli angeli, del peccato originale e del primo fratricidio cammina pur essendo un cattolico di sentimenti rigidamente ortodossi in sulle traccie di Milton e di Klopstock, riuscendo non meno duro nelle sue figure e nelle sue imagini di quanto si mostrò lo stesso cantore della “ Messiade „.

I numerosissimi tentativi di rappresentare in poesia (Albert Matthäi, “ *Die* “ *Musen auf dem Oelberg* „, Gedichte, 1904), drami e all'occasione anche in romanzi, la vita, la dottrina e la passione del Salvatore mostrano con qual forza i problemi religiosi ed un profondo struggimento cercassero di trovare forma artistica. Parecchie di queste composizioni poterono scandolezzare le anime più timorate, come la figurazione di Cristo in sulla fine del romanzo di Frenssen, che sotto questo rapporto acquista una maggior importanza, sollevò forti obbiezioni. All'incontro altri componimenti di tal genere, come i racconti su Cristo della poetessa cattolica *Anna von Krane* (nata nel 1853 in Darmstadt e vivente in Düsseldorf) “ *Vom Menschensohn* „ (1907), come altre leggende improntate dello stesso profondo sentimento religioso e della stessa leggiadria poetica, ebbero amichevole accoglienza da tutto il pubblico. Ora se dei drami su Cristo, a cui anche Wagner, Hebbel e Grabbe fornirono degli abbozzi incompiuti, nessuno si agguagliò ancora alla grandezza ed alla difficoltà del tema, non pertanto i tentativi che se ne fecero hanno una grande importanza nella letteratura contemporanea, dominata in apparenza da correnti d'altro genere. La tetralogia “ *Jesus* „ (1906) dell'attore di Weimar *Karl Weiser* merita di essere ricordata con onore per la vena poetica e per l'austero sentimento dell'autore.

Goethe aveva già dimostrato da par suo nel sesto libro de gli “ Anni di noviziato di Wilhelm Meister „ che appunto colà dove la letteratura vuole rappresentare un quadro storico completo della civiltà del suo tempo, non può mancare la descrizione delle intime lotte religiose. E pure nelle opere recenti, che si propongono di riprodurre crudamente la triste realtà, ha un grande rilievo il motivo del sentimento religioso. Così Zola nella ripugnante pittura della depravazione delle famiglie borghesi parigine (“ *Pot Bouille* „) fa inginocchiare tremante dinanzi al nuovo Cristo della sua chiesa il sacerdote ripentito della sua politica di transazioni colla società corrotta. Nella letteratura tedesca l'influenza

del " *Parsifal* „ di Richard Wagner non poteva mancare, quantunque restasse superficiale. Noi crediamo di intendere le armonie del drama mistico incitanti alla compassione operosa allorchè Max Kretzer, il più pregevole discepolo tedesco di Zola con *Conrad*, nel "*Roman aus dem Ende des (XIX) Jahrhunderts*„ già mentovato, evoca fra il tumulto della vita berlinese con un simbolismo imaginoso " il volto di Cristo „ (1897) e nel romanzo "*Bergpredigt*„ (1890) illumina di cruda luce con un sentimento tolstoiano il contrasto fra la dottrina del discorso della montagna ed il chiericalismo del preteso stato cristiano.

Max Kretzer (nato nel 1854 a Posen e domiciliato a Berlino) imparò a conoscere di propria dura esperienza le fatiche e le pene delle famiglie operaie, come Rosegger la vita dei contadini. Questo elemento di vita vissuta conferisce alle opere di Kretzer un pregio superiore a tutte quelle che dalla letteratura e dalla teoria vengono alla trattazione artistica delle questioni sociali. Certamente " *L'Assommoir* „ di di Zola fu il modello del commovente romanzo " *Die Verkommenen* „ (1883) come " *Au bonheur des dames* „ del suo " *Meister Timpe* „. Ma fa mestieri il paragonare solo alla sfuggita lo esteriore e forzato adattamento di Zola alla società berlinese nello " *Zug nach dem Westen* „ (1886) di Paul Lindau coi riscontri berlinesi di Kretzer per vedere qual profonda radice abbiano nella vita di Berlino le descrizioni di Kretzer. Un intimo impulso più ancora che non la influenza del modello straniero conduce Kretzer a figurare il fosco quadro di una brava famiglia di operai, che affonda sempre più nella colpa e nella ignominia per la disoccupazione del suo capo, la rovina del giovane poeta tedesco ingannato ed il salire in auge del virtuoso ebreo aiutato dai suoi correligionarii. Kretzer fa soverchia stima delle sue forze allorchè nel drama fiabesco del " Tallero migrante „ (1902) vuole descrivere la potenza del denaro che insidia e rovina anima e corpo. L'antico poeta popolare Raimund riuscì a rendere assai più viva in un drama la stessa morale col suo " *Bauer als Millionär* „. Ma Kreutzer ha sopratutto una serietà così proba che pur tentando disegnare gli allegri " Schizzi berlinesi „ induce a mala pena al sorriso.

L'inesorabile pittore della realtà triste e sconsolata collegò poi l'intimo bisogno di un celeste consolatore degli stanchi e degli oppressi, quale fu riconosciuto da Zola in " Lourdes „ e " Paris „ pur respingendo ogni credenza nel miracolo, in stretta relazione coi fatti esposti realisticamente nel simbolismo fantasioso del " *Gesicht Christi* „. L'imagine di Cristo non appare solo in carne ed ossa dinanzi agli occhi del vagabondo disoccupato e della sua figliuola tribolata dalla lussuriosa cupidigia del ricco, ma la salda credenza in Cristo del padre soggioga anche gli schernitori socialisti e la indifferenza affaristica del cupido pastore. Non già l'antico e tetro dogma ecclesiastico bensì la santa e profonda ambascia si crea ora la imagine beatificante del divino soccorritore, che si accosta pieno di compassione alla gente poverissima. Egli non riuscì mai più a raggiungere la vigoria e la importanza di questi suoi primi romanzi nè coi suoi quadri della *bohême* artistica di Berlino " *Was ist Ruhm?* „ (1906) nè coi suoi due ultimi romanzi " *Söhne ihrer Väter* „ (1907) e " *Das Hinterzimmer* „.

Michael Georg Conrad, l'operosissimo ed appassionato capo della giovane scuola poetica di Monaco (nato il 1846 nel villaggio francone di Gnodstadt), non potè mai acconciarsi a restare come Kretzer in disparte dalle fazioni letterarie, attendendo quetamente al suo lavoro. Il cavalleresco scrittore, guidato da un'ardita fede per ciò che gli pareva giusto, fu sospinto dalla sua magnifica natura di lottatore a prendere risolutamente posizione sempre e dapertutto. Con una

franchezza di vero meridionale tedesco assestò i suoi pesanti colpi da varie parti nella sua rivista mensile “*Die Gesellschaft*„. Da varie parti, poichè un programma naturalistico così unilaterale, quale veniva intransigentemente affacciato dai membri dell'associazione berlinese “*Durch*„, non poteva prevalere nella capitale bavarese che difendeva sempre più la spontanea originalità. Conrad, che visse dal 1868 al 1883 nella Svizzera, in Italia e Parigi, cominciò con imitazioni dirette di Zola, ma non appena tornò in patria, pubblicava in seguito delle “Storie d'amore parigino-tedesche„ “Parisiana„ 1883 e quindi colle novelle monacesi “*Totentanz der Liebe*„ (1885) e col romanzo “*Was die Isar rauscht*„ cercava di applicare nel 1888 alla vigorosa descrizione del suo ambiente di Monaco la nuova tecnica zoliana non altrimenti di quanto fece Kretzer per la vita berlinese.

Fig. 104. – Da una fotografia.

Nella lunga serie dei racconti di Conrad, poichè solo a componimenti di tal genere e ad un ciclo lirico “*Salve Regina*„ (1899) si restrinse egli in una sicura coscienza delle sue forze, occupa il primo posto il suo romanzo “*In purpurner Finsternis*„ (1895) ed il romanzo “*Majestät*„ (1902). Il primo di questi due romanzi imagina con una satira acutissima, come i tedeschi del trentesimo secolo mercè l'eccesso della cultura ed il dominio di una corta fede ortodossa degenerino in un popolo anemico di automati, che viene poi ridestato e liberato ad una vita reale ed alla gioia dell'essere dagli scandinavi rimasti fedeli alla natura. Di questa signoria ortodossa doveva Conrad fare personalmente esperienza, allorchè la sua protesta ispirata dall'orgoglio artistico nazionale contro “il furto americano del Gral„ attirò in sul capo del difensore dell'arte tedesca la condanna di un tribunale tedesco sotto la imputazione di una offesa all'impresario Yankee privo di ogni scrupolo. Conrad fu pure spinto dal suo entusiasmo per Wagner a scrivere l'altro suo romanzo. Se mai un destino principesco poteva ispirare una trattazione poetica si fu quello di *Ludwig II*, di

cui Richard Wagner scriveva fino dal primo incontro (4 maggio 1864): " Egli è pur troppo così bello e geniale, così spirituale e magnifico, che io temo la sua vita debba sciogliersi in questo mondo volgare come un labile sogno divino „. A questa idea fondamentale Conrad ispirò il suo romanzo, il cui motivo dominante è l'anelito alla bellezza che si manifestò con tanta luce di passione e di grandezza nel Wittelsbach re ed artista. Questo romanzo magnifica pure la incomparabile potenza artistica di Wagner e l'edificio fiabesco di Neuschwanstein ideato dal re fantasioso. Il soggettivismo dell'autore conferisce al romanzo vita e calore.

Conrad appartiene fra i capi della letteratura recente ai più risoluti seguaci di Nietzsche, ma la magnificazione che Nietzsche ha fatto della personalità esercitò sovra la indomita e vigorosa natura di Conrad una influenza rafforzante, senza fargli perdere la bussola come a tanti debolucci arroganti. Si potrebbe difficilmente paragonare Conrad con questo o con quello degli "*Stürmer und Dränger*„ del secolo XVIII, ma fra tutti gli scrittori del giovane movimento tedesco la maniera di Conrad e di Bleibtreu, che dal 1888-90 ebbe con Conrad la direzione della "*Gesellschaft*„, ricorda moltissimo nel suo complesso l'età dello *Sturm und Drang*.

In contrapposto alle limitazioni impostesi da Conrad, il berlinese *Karl Bleibtreu* (nato nel 1859) si cimentò in tutti i campi della letteratura. Col suo appello alla "Rivoluzione della letteratura„ egli diede il primo segnale di battaglia al movimento moderno. In appendice ai "*Dichter-Charaktere*„ di Arent egli aggiunse in forma di supplemento un saggio della sua lirica, di cui raccolse un'ampia messe nel "Diario lirico„ del 1885. Bleibtreu aprì la strada, con un'ardita mancanza di ogni scrupolo in allora sorprendente, alla descrizione realistica delle manifestazioni più umili della vita berlinese nelle sue novelle "*Schlechte Gesellschaft*„ (1885), a cui susseguì nel 1888 il romanzo patologico "*Grössenwahn*„. Nel romanzo "*Die Propaganda der Tat*„ diede nel 1890 uno dei contributi moderni più importanti al romanzo sociale. Nei drami di artisti scelse a protagonista il suo diletto beniamino Lord Byron: nel drama storico trattò le figure della storia antica (Jugurtha, Harold il Sassone, e sotto il titolo "Il demone„ Cesare Borgia) e della moderna (in "*Weltgericht*„ e "*Schicksal*„ la rivoluzione francese e Napoleone). Egli creò parimenti il drama sociale ("*Volk und Vaterland*„) e il drama di fantasia ("*Karma*„). Ma egli si gloriò di avere inventato un "genere letterario di assoluta novità„ colla "*Schlachtnovelle*„ (novella di battaglia).

Quasi tutte le numerosissime opere di Bleibtreu dimostrano un discreto talento; parecchi de' suoi drami sono adatti alla scena. E dapertutto si rivela una personalità che sa volere con passione e con energia, un uomo fervente non meno di Conrad d'uno zelo onorevole per la sua causa. Tuttavia pare che debba avvenire per Bleibtreu quanto già avvenne per Gutzkow. Non riuscì a signoreggiare durevolmente nessun campo ed egli stesso ne incolpa il dominio della consorteria composta in gran parte di elementi ebraici, che si rese colpevole dello imbarbarimento della letteratura ("*Die Verrohung der Literatur*„, (1903). Ma la colpa perchè Bleibtreu non sia riuscito finora ad ottenere una posizione di capo conforme alle sue doti dipese forse in parte non piccola dalla sua propria individualità, che certamente più di quella de' suoi rivali favoriti dallo

zelo senza scrupolo dei partiti, ma tuttavia non assolutamente risponde alle esigenze che Schiller richiese una volta dai poeti nel suo giudizio intorno a Bürger.

Dalle novelle " *Schlechte Gesellschaft* „ si può bene imparare la tecnica di una precisa riproduzione della realtà, ma esse ci offrono in pari tempo un esempio per guardarci dall'errore estetico e morale, onde la poesia della gran città si arenò in piccole sudicierie. I tre primi atti del più importante drama storico di Bleibtreu " *Schicksal* „ (1888), che ci rappresentano in quadri assai vivaci l'ascensione del suo secondo beniamino, Napoleone, sono quanto di meglio sia riuscito al realismo moderno nel drama storico. Essi mostrano l'acutezza di Grabbe nella riproduzione dell'istante fuggevole senza la sua mancanza di forma che guasta il drama. Ma Bleibtreu annega gli ultimi due atti in una nuda pittura di affetti, vuota di azione. Allo incontro Bleibtreu riuscì a dramatizzare con efficacia in " *Karma* „ (1901) lo sviluppo della dottrina indiana della rinascita fino allo ingresso definitivo nel Nirvana liberatore. Bleibtreu, che aveva pure dimostrato la disposizione ereditata da suo padre, il famoso pittore di battaglie Georg Bleibtreu, nel campo artistico affine, cominciò fino dal 1882 col " *Dies irae* „, il racconto che un ufficiale francese di cavalleria fa delle sue vicende negli scontri presso Sedan, la lunga serie de' suoi racconti di battaglia e de' suoi studi strategici. Pure essendosi cristallizzato a poco a poco in una fissa maniera, può tuttavia Bleibtreu inorgoglirsi con pieno diritto di questo suo particolar genere letterario, in cui ha descritto pittorescamente tanto le battaglie più importanti della ultima guerra tedesco-francese come Aspern e Wagram, Waterloo e Königgrätz, la sconfitta di Federico il Grande presso Kolin, quanto la vittoria di Wellington e del formidabile Cromwell. L'interesse appassionato della descrizione non dipende dallo elemento nazionale bensì dal culto che Bleibtreu ha per il genio e che culmina per lui nella adorazione di Napoleone e di Byron.

Kretzer, Conrad, Bleibtreu si distaccano nella loro fisionomia di scrittori colti e sottili e di maestri a cui spetta il primo luogo nella svariatissima arte del narrare dalla massa degli altri autori di novelle e di romanzi. Come già si disse nella introduzione di questo capitolo e come qui si deve ripetere, la storia letteraria può solo occuparsi tra la folla dei contemporanei di pochi scrittori che caratterizzano questa o quella tendenza o che hanno determinati tratti personali di gran rilievo. Manifestazioni quali avevano già spinto Goethe esaminando nel 1827 " la novissima letteratura tedesca „ ad un'ammonizione " per i giovani autori „ si ripetono oggi e sopratutto nel campo dell'arte narrativa, ancora molto più che nel tempo in cui Goethe tentava nella sua " tabella di valutazione „ di raggruppare i prodotti poetici de' suoi ultimi anni di vita secondo la naturalezza, la materia, il contenuto, la trattazione, la forma e lo effetto. " La lingua tedesca „, scriveva Goethe ancora nell'anno della sua morte, " raggiunse un così alto grado di perfezione, che a chiunque è oggi dato di esprimersi felicemente, secondo il suo potere, tanto in prosa che in ritmi ed in rime conformi al soggetto ed al sentimento. Ma è difficile, forse impossibile, per i più giovani di comprendere che con ciò ancora poco si è fatto nel senso più alto „. Ma poi che Goethe aggiunse per ultima parola questo ammonimento: " Il giovane poeta esprima solo ciò che vive ed opera, in qualsivoglia forma ciò possa essere; metta rigidamente da parte ogni spirito di contradizione, ogni malvolere, ogni parola cattiva ed ogni elemento negativo; poichè di qui non ne esce nulla „, la maggior parte della

recentissima letteratura tedesca se la caverebbe molto male, se le si applicasse questa misura goethiana.

Si comprende facilmente che non può nè deve essere còmpito di una trattazione storica il far conto decisivo del successo momentaneo di un romanzo o di un drama, che dipende da tanti casi non sempre facili ad illustrarsi. Ed appunto una storia letteraria imparziale può solo stabilire la stridente sproporzione del loro successo esteriore e della loro vacuità interiore per romanzi diffusissimi, quali "*Renate Fuchs*" (1900), la storia di una sgualdrina, del viennese *Jakob Wassermann*, della faticante pittura di dettaglio nella pretensiosa storia della decadenza di una famiglia "*Die Buddenbrooks*" (1901) del lubecchese *Thomas Mann*, stimato di gran lunga oltre il suo valore. La weimarese *Helene Böhlau* diede prova d'un leggiadro talento di narratrice colle sue fresche "*Ratsmädelgeschichte*" (1888), ma non si sarebbe dovuto accordare alcuna importanza letteraria ad un romanzo dozzinale, quale il suo "*Rangierbahnhof*". Qualche opera migliore passò invece inosservata. Per il "*Katzensteg*" e la "*Frau Sorge*" di Sudermann fu necessario lo strepitoso successo scenico del loro autore per guadagnare ai due racconti dapprima poco letti il favore della moda, mentre in seguito il dramaturgo, divenuto famoso, potè contare sovra un subito e forte smercio anche per fotografie così ripugnanti del "demi-monde" berlinese, quali ci spiega innanzi l'una dopo l'altra senz'arte in uno spaventoso inselvatichimento dell'animo ed una assoluta mancanza di spirito il romanzo "*Das hohe Lied*" (1908).

Alla ricerca dello "effetto" aveva già Goethe medesimo concesso un posto speciale nella sua "tabella di valutazione". E certamente appartiene pure alla storia della letteratura anche l'esame dell'azione reciproca fra autore e pubblico. Lo straordinario successo di un'opera, come ad esempio nel 1890 del fiacco "*Rembrandt als Erzieher*" di Julius Langbehr, più tardi del buon "*Jörn Uhl*", e delle "*Briefe, die ihn nicht erreichten*" (Le lettere che non gli pervennero), di Elisabeth von Heyking, opera vuota di contenuto e femminile nel peggior senso della parola, poi del romanzo antimilitarista di Beyerlein "*Jena oder Sedan?*" e del berlinese Georg Hermann Borchardt che scrive sotto lo pseudonimo di Georg Hermann per le storie d'amore e di matrimonio di famiglie ebree, assai interessanti, anzi splendidamente narrate ("*Jettchen Gebert*", 1906; "*Henriette Jakoby*", 1908), si deve molto spesso, non però sempre, attribuire a ciò che in libri così preferiti si ritrova una certa affinità con un complesso di sentimenti e di pensieri sopiti ed ora improvvisamente ridestati in una gran cerchia di pubblico, con una nostalgia o un desiderio di novità, con un'inconsapevole speranza od apprensione, con buoni o cattivi istinti. Il valore artistico del libro non è punto perciò stabilmente fissato, sebbene un libro tecnicamente mal fatto raggiunga difficilmente un tal grande successo. Per citare un esempio, non si comprende da un punto di vista puramente estetico perchè fra i romanzi di *Gabriele Reuter* nata in Alessandria nel 1859 e vivente in Berlino, "*Frau Bürgelin und ihre Söhne*" (1899) debba restare al di sotto del romanzo "*Aus guter Familie*" (1895). Ma nella storia dolorosa di questa figlia di impiegati, la cui natura femminile insoddisfatta ed oppressa finisce col prorompere nella pazzia, si rappresenta con un vivo interesse e con una franchezza senza scrupoli, in una esatta osservazione della realtà.

un caso di fanciulla che trova il suo riscontro in centinaia di famiglie. Chi si occupa sul serio della questione femminile non può lasciare da parte questo libro di Gabriele Reuter, laddove la sua esposizione di una parte speciale della questione femminile, e il malo modo con cui viene trattata la giovinetta che cerca di emanciparsi („ *Das Tränenhaus* „, 1908) hanno solo dei tratti che ci offendono per la mancanza di gusto, senza uno sfondo di interesse generale.

Fig. 105. — Da fotografia di Rudolf Dührkoop, Hamburg.

Ma la scrittrice che utilizza qui una propria dura esperienza espresse nella ripugnante „ *Tränenhaus* „, una confessione che, trasportata nel campo letterario, rivela forse l'intima causa del successo di parecchie opere e specialmente dei romanzi: „ Noi tutti crediamo di menare la nostra vita personalissima secondo il nostro volere e tuttavia viviamo di conserva con questa un'altra vita propria dei nostri tempi, che riconosciamo però solo in rari sguardi attraverso l'involucro di quella personale „. Lo scrittore deve comprendere nella sua invenzione ed osservazione di questa „ tipica vita del tempo „, non sempre facilmente riconoscibile alla superficie, le qualità essenziali buone e cattive e rifoggiarle nella sua opera, se vuole far vibrare la risonanza decisiva per il successo.

Così forse la cupa brama descritta in „ *Jörn Uhl* „ di Frenssen e il risoluto adoperarsi di conseguire lo intento malgrado le difficoltà contribuirono al meraviglioso successo del romanzo. L'appello all'arte patria era stato innalzato già da parecchi anni in opposizione alla moda internazionale favorita da Berlino. senza trovare apparentemente nel pubblico una più viva risonanza. „ *Sandgräfin* „ (1896) e „ *Die drei Getreuen* „ (1898) di *Gustav Frenssen* (nato nel 1863 a Barlt in Holstein) erano passati inosservati nel loro successo allorchè si trovò realizzato nel terzo romanzo del pastore di Hemme, nel „ *Jörn Uhl* „ (1901) l'ideale sognato dell'arte patria.

„ Jörn Uhl „ non trovò soltanto dei lettori, ma, cosa che a detta di Edmondo De Amicis e di Felix Dahn avviene assai più difficilmente e più di rado, eziandio degli acquisitori, e già nel numero di 205.000 in sulla fine del 1908. La libreria

tedesca non ne aveva ancora registrato altrettanti per alcun romanzo. Anzi, questo Jörn Uhl, la cui pesante e genuina natura ditmarsa si dispiega dinanzi a noi nella sua lenta evoluzione in contrapposto alla volubilità dei Krey, originarii a differenza della schiatta degli Uhl da antico e schietto sangue contadino, è in realtà un magnifico tipo di giovanotto. Frenssen vide con limpido sguardo e riprodusse con salda mano Marsch e Geest, i " paesani dello Schleswig-Holstein, quali furono rappresentati con una maniera affine a quella di Frenssen da Helene Voigt-Diederichs ("*Schleswig-Holsteiner Landleute*", 1898; "*Aus Kinderland*", 1907). Ma è una singolare ingiustizia il credere che il romanzo infinitamente prolisso di Frenssen, originale solo nel suo complesso, si debba esaltare appunto a cagione della sua originalità e della sua indipendenza da modelli letterarii. È piuttosto vero il contrario. Jörn ha i suoi predecessori nelle novelle contadinesche di Björnson e nel protagonista di "*Frau Sorge*" di Sudermann. Il suo duplice amore che lo trae ad un folle matrimonio prima che egli faccia sua la diletta a lui destinata, ricorda manifestamente il "*David Copperfield*" di Dickens e "*Hammer und Amboss*" di Spielhagen. La vigorosa sanità di Fritz Reuter e la tenera miniatura di Raabe hanno esercitato senza dubbio la loro influenza sovra la maniera letteraria di Frenssen. Jörn Uhl non riesce neppure a nascondere la sua affinità col "Verde Enrico" di Gottfried Keller. Ma tutto questo non appare letterariamente raccozzato nel romanzo ma si intreccia vivamente con impressioni personali. Frenssen riesce a farci assistere da testimonii oculari alla giornata di Gravelotte, poichè possiede la difficile arte di non oltrepassare l'orizzonte di un semplice artigliere. I più terribili momenti della guerra così come appaiono al semplice uomo del popolo allineato tra le file di un esercito furono di rado narrati con una tale semplicità epica. E mentre noi accompagnamo con vivo interesse l'ottuso pensiero di Jörn, si svolge in pari tempo la tragedia della cacciata della famiglia dei contadini dalla loro vecchia gleba ereditaria, tenacemente difesa. Malgrado questo torbido sfondo sociale il romanzo di Frenssen rimane un libro ottimistico, immune da quella nota di brutture e di piccolezze che deturparono i romanzi svolgentisi nelle grandi città e nelle fabbriche. Ma allorchè questo romanziere volle associare in "*Hilligenlei*" (1906) la storia di un altro lottatore dello stesso genere, questa volta di un marinaio in cerca della nuova terra santa, cioè simbolisticamente della nuova verità, colla critica della tradizione ecclesiastica cristiana e vi accentuò spiacevolmente la nota sensuale, suscitò la riprovazione universale, sebbene l'affrancamento del pastore Frenssen dal dogma della Chiesa già si presentisse nei dubbî di Jörn Uhl. Ma come sempre il giudizio su "*Hilligenlei*" può mutarsi: d'altronde nel famoso ragguaglio di *Peter Moor* sulla prima grande guerra coloniale tedesca Frenssen ha creato uno dei libri più degni di esser letti della recentissima letteratura amena tedesca.

La lotta dei tenaci contadini per la zolla paterna, che Jörn Uhl sostiene invano, era già stata descritta da Rosegger nella sua opera forse più importante "*Jakob der Letzte*". E *Wilhelm von Polenz* (1861-1905), nativo dell'Oberlausitz, ci diede nel suo ottimo romanzo "*Der Büttnerbauer*" (1895) un autentico riscontro al fosco quadro della Stiria spopolata a poco a poco in seguito allo sport venatorio della aristocrazia.

Polenz, che diede anche prova di buone doti di dramaturgo e lirico, si mostrò uno dei più solidi narratori contemporanei in una serie di romanzi ("*Der Pfarrer von Breitendorf*"; "*Der Grabenhäger*"; "*Thekla Lüdekind*") e di novelle. *Max Bittrich* (nato nel 1867 a Forst nel Lausitz) ci presenta con tratti vigorosamente pittoreschi

nel suo romanzo sociale " *Kämpfer* „ (1903) un episodio della " nuova migrazione dei popoli „, raccontandoci come un rampollo di contadini abbandona follemente il mestiere ed il suolo de' suoi padri per cercare la fortuna e per trovare invece la miseria nel " *Reich der Schlote* „. Nella rude rappresentazione di Bittrich del rozzo costume contadinesco si associa la sicura arte del narratore con una sana visione fondamentale delle questioni sociali.

Anche *Karl Hauptmann* (nato nel 1858), il fratello maggiore di Gerhart ed a lui superiore per talento artistico, tentò di rappresentare un capitolo del contrasto fra villaggio e città, la metamorfosi della campagnuola in operaia di fabbrica colle sue " Note sulla vita di una donna povera „ nel romanzo operaio " Mathilde „ (1902). Già anteriormente Karl Hauptmann, nella cui vita intellettuale ci offre uno sguardo il suo " Diario „ (1900), aveva rappresentato in sul modello di Anzengruber (1899) il contrasto fra i contadini sedentarii ed i vagabondi in un drama popolare slesiano di grande efficacia scenica " *Ephraims Breite* „ (= Brigitte). In piccoli racconti (" *Aus Hütten am Hange* „, 1902) egli descrive gente e paesi del Riesengebirge slesiano, della sua cara terra natale, nelle sue caratteristiche non sempre amabili, con un naturalismo che non si sgomenta di nulla, mentre i suoi ripetuti tentativi di drami simbolisti (" *Die Bergschmiede* „, 1902; " *Des Königs Harfe* „, 1903) fallirono completamente.

Accanto a Karl Hauptmann e a *Fedor Sommer*, insegnante nel seminario di Striegen (nato nel 1864), che abbozzò vivaci descrizioni della sua patria tanto nelle novelle rievocanti scene della storia slesiana (" *Der Narr zum Briege* „, " *Hans Ulrich* „, 1908) quanto nel romanzo contemporaneo " *Ernst Reiland* „ (1904), ancora un terzo scrittore slesiano, *Philo vom Walde*, si cimentò quale narratore sul terreno dell'arte patria nella sua novella rusticana " *Leutenot* „ (1901).

Philo vom Walde, come si chiamò il maestro elementare Johannes Reinelt (nato nel 1858 in Kreuzendorf, morto nel 1906 in Breslau), intraprese il notevole tentativo di comporre un intiero poema in dialetto nelle rime del suo racconto " *Leutenot* „. Con un'abile rievocazione degli antichi usi e costumi, interessante pure sotto il riguardo folkloristico, si racconta il triste caso di un povero tessitore slesiano, che la sua aspirazione a educarsi il cuore e lo spirito trae soltanto a cadere senza aiuto in rovina per la rozza superstizione e la malvagia astuzia de' suoi compaesani, dei quali il più ricco gli seduce la fanciulla diletta. Il fosco racconto epico in dialetto dello slesiano, che colla sua querela sullo spopolamento della campagna in favore delle città tocca la questione sociale in un senso affine ai " *Kämpfer* „ di Bittrich, si potrebbe per qualche parte mettere a lato di " *Kein Hüsung* „ di Fritz Reuter.

Come Philo vom Walde getta le sue radici come discepolo di Holtei nella sua patria slesiana, così il parroco cattolico di Freiburg, *Heinrich Hansjakob* (nato nel 1837 in Haslach in Baden), partecipò delle idee de' suoi conterranei alemanni Hebel e Gotthelf prima ch'egli stesso pubblicasse " *Wilde Kirschen* „ (1888). Il sacerdote incline al popolaresco si era già fatto conoscere nel 1869 con alcune storielle, ma solo il " *Kulturkampf* „ che gli diede l'occasione non desiderata di raccontare " nuovi ricordi „ raccolti " Nella prigionia „ (1873), diede modo al campione abile nell'uso della penna e della parola di riattaccarsi a Sebastian

Brant e ad Abraham a Sancta Clara. Poichè egli inveisce in una prosa vigorosa del 1873 contro il " Naviglio degli stolti del nostro tempo " (cfr. vol. I, pagina 277), cui predice prossimo il naufragio. Grado a grado egli trapassò dagli scritti polemici a placidi racconti. Sebbene non abbia raggiunto la ricchezza linguistica del professore friburghese *Alban Stolz* (1808-83) suo compaesano e compagno di partito, mostrò tuttavia una innata cordialità verso i più giovani prima di cadere nella appassionata intolleranza, che tolse allo antico autore del "*Kalender für Zeit und Ewigkeit*" la riconoscenza universale che sarebbe spettata alla sua popolare ed imaginosa eloquenza. Hansjakob è sopratutto un umorista, e ciò che si conserta assai bene presso i tedeschi del sud con un po' di grossolanità, un umorista piacevole e pieno di sentimento.

O che il parroco invecchiato ma che osserva ancora giocondamente con vivo interesse i guazzabugli del mondo ci ragguagli intorno al tempo della " sua giovinezza e de' suoi studi " (1880-85), o che i suoi " *Tagebuchblätter* " discorrano del suo errare per " Vie abbandonate " (1902), in " *Kanzelvorträgen* " (1893) nonchè nei racconti (" *Bauernblut* ", " *Waldleute* "), ritroviamo sempre il sacerdote che osserva di preciso con senso prudente e che guarda con amore ogni manifestazione schiettamente popolare. Il dovere della sua professione abbracciata con tutto il suo cuore non gli è di impedimento, ma aiuta quell'uomo forte e benevolo a comprendere umanamente tutto ciò che è umano, ed a tempestare pure con rude parola contro tutto ciò che gli appare nocivo e traviato. Hansjakob è una delle personalità fortemente spiccate, pur troppo assai rare, che in disparte dal lavoro professionale del mercato letterario rafforzano la fiducia nella sana vigoria del popolo, che conservandosi immune da ogni oziosa teoria, può infondere di tempo in tempo un nuovo fiotto di sangue e di vita nella letteratura umbratile dei letterati di professione.

Assai più fruttuosamente e con maggior successo degli alemanni del Baden, i loro consanguinei della *Svizzera* condussero pure, dopo Gotthelf e Keller, ad una completa fioritura nel romanzo e nella novella una schietta arte patria. Il critico monacese Hofmiller vantò questa recentissima produzione svizzera quale " il complemento necessario della letteratura uniforme dei grandi centri, un'ideale residenza estiva presso le semplici ed alme potenze della terra, un fresco bagno di salute che rinvigorisce, il grande contrappeso del soverchio raffinamento e dello insulso preziosismo e la norma a cui noi misuriamo sempre di bel nuovo di tempo in tempo la nostra produzione letteraria per giudicare se sia ancora vegeta e sana ". Senza dubbio il preziosismo moderno irruppe talvolta pur dentro i confini della Svizzera. Così *Karl Spitteler* (nato nel 1845 in Liestal) soggiace non solo nella sua prima opera simbolica, nell'allegoria di difficile comprensione " *Prometheus und Epimetheus* " (1881), alla influenza di Nietzsche. I suoi " *Glockenlieder* " (1906) ispirati da Schillings stanno a petto per ricercatezza e per oscurità colla simulata profondità di pensiero di George. Ed anche quando Spitteler non spazia fra le nubi, la sua poesia resta pur sempre affettata ed oscura. Allo incontro *Jakob Christoph Heer* di Töss presso Winterthur (nato nel 1859) ed *Ernst Zahn* di Zurigo (nato nel 1867) videro e descrissero con una perspicuità più vigorosa il fascino sinistro dei ghiacciai e le lotte che si svolgono nelle comunità e nei magnanimi, ardenti cuori degli individui in quelle valli, con un rude senso della realtà, irradiandola tuttavia di una luce poetica.

La sorte fortunata ma sovente a così doppio taglio del gran successo avvicinò anche Heer nelle sue prime opere („*Laubgewind*„, 1908) al pericolo di una maniera superficiale. Ma i due romanzi „*An heiligen Wassern*„ (1898) e „*Der König der Bernina*„ (1900) come la novella „*Joggeli*„ (1902) appartengono alle cose migliori della recentissima letteratura narrativa. Se si fa appunto la prova di leggere il romanzo engadinese di Heer nei luoghi principali delle sue scene, Pontresina, Fettan e St.-Moritz, si sentirà e si ammirerà doppiamente la sua trasfigurazione poetica di quei paesaggi. Non possiede punto la stessa forza di attrazione *Zahn,* un albergatore di Göschenen, nei suoi racconti („*Herzenskämpfe*„, 1893; „*Firnwind*„, 1906) e nei romanzi „*Herrgottsfäden*„, 1901; „*Lukas Hochstrassers Haus*„, 1907). Zahn manca di quello elemento romantico per cui Heer dimostra una certa predilezione. Le rozze nature de' suoi contadini vengono tra loro a conflitto fieramente. Un terzo narratore svizzero, *Walter Siegfried* di Zofingen (nato nel 1858), cominciò dal farsi conoscere con un suo romanzo di ambiente artistico „*Tino Moralt*„ (1890), che descrive le lotte e la rovina di un mezzo talento collo ambiente della scuola pittorica di Monaco per sfondo. Un tema affine fu trattato da *Hermann Hesse* (nato nel 1877 e domiciliato a Gaienhofen sul lago di Costanza) nel romanzo di ambiente artistico „*Peter Camenzind*„ (1904) che si svolge in Zurigo e nel *Hochgebirge.* Anche Siegfried nella sua novella „*Um der Heimat willen*„ si volse poi nel 1897 alla descrizione della vita svizzera moderna, rappresentando la lotta della ingegneria moderna colle forze delle roccie primitive. Lo stesso fece Heer in *An Heiligen Wassern.*

Isabella Kaiser, nata in Borkenried sul lago dei Quattro Cantoni nel 1866, e colà vivente, tratta allo incontro problemi morali-religiosi dal suo rigido punto di vista cattolico. Solo nel 1901 la scrittrice, che tanto nella sua lirica („*Mein Herz*„, 1908) quanto nelle novelle („*Wenn die Sonne untergeht*„, 1901) e nei romanzi si eleva d'assai sovra gli emuli numerosi, passò dalla lingua francese alla tedesca. Essa fece susseguire al romanzo contemporaneo „*Vater unser*„ (1906) una trattazione della questione femminile nella „*Friedensucherin*„ (1908). Avendo visto questo tema per lo più così spesso illustrato sotto un moderno punto di vista radicale, come fu svolto eziandio da Gabriele Reuter, non è meno necessario per avere una idea completa del movimento il conoscere pure sotto la finzione di romanzo i pensieri di una donna educata artisticamente, che affida con anima di credente alle antiche forze religiose la cura e la soluzione delle recentissime lotte sociali e spirituali.

L'ottimo *Josef Viktor Widmann,* nato nel 1842, appartiene invero per la sua origine alla Moravia, ma da' suoi più lontani anni d'infanzia gli fu patria effettiva la Svizzera, a cui egli ora serve anche come uomo politico quale redattore del „*Bund*„ di Berna. Assai presto Widmann entrò nella carriera letteraria con opere dramatiche („*Iphigenie in Delphi*„, 1865; „*Die Muse des Aretin*„, 1902), ma solo sotto la influenza del suo carissimo Gottfried Keller codesto polistore, che sa raccontare così brillantemente e così originalmente di „*Sommerwanderungen und Winterfahrten*„ (1896), di escursioni per tutta l'Italia ed in „*Touristennovellen*„ (1892), trovò in componimenti umoristici e serii il suo proprio campo, nel quale riuscì a creare l'opera sua di maggior valore.

Le leggiadre storie di amore „*Jung und Alt*„ (1894) sono raccontate in versi ed in rime così eleganti che paiono copiate dall'arte medievale di Wilhelm Hertz. Nella „*Maikäferkomödie*„ (1897) si contiene la piacevole esposizione degli avvenimenti che si rinnovano ogni anno nel regno della natura per una satira che non

offende malgrado le acute punture, ma che sempre coglie nel segno volgendosi contro le autorità civili ed ecclesiastiche che si reputano infallibili. Nella fantasmagoria "*Der Heilige und die Tiere*" (1905) l'umorismo domina solo in alcuni tratti accessorii, mentre il drama ci rappresenta in quadri vivaci con un austero senso di compassione l'infinita e molteplice sofferenza della creatura. Prima che Gesù cominciasse la sua missione presso gli uomini si volse al mondo degli animali. La "*Maikäferkomödie*" e il drama leggendario non sono soltanto le più importanti creazioni di Widmann, ma appartengono pure, quantunque in rapporto del loro intimo valore abbiano trovato solo una piccola cerchia di lettori, al novero delle più solide opere dell'ultimo decennio.

Viktor Widmann si palesò il fido Eckart della comune cittadinanza tedesca per tutte le questioni concernenti la cultura in uno dei malintesi che di quando in quando sorgono fra gli svizzeri ultrasensibili e diffidenti ed i loro consanguinei dello impero tedesco.

La aspirazione cui già si accennò a proposito delle questioni etniche nella letteratura recente verso un maggior interesse per gli austriaci lottanti per il loro tedeschismo, e quindi anche per l'avvenire del popolo tedesco, riceve pure uno speciale ausilio letterario, se noi vediamo quali freschi e magnifici rami crescono sull'antico albero della produzione tedesco-austriaca. Non si devono certamente cercare queste energie promettenti nello snobismo della cricca letteraria viennese, rappresentata dal narratore aforistico *Peter Altenberg* (nato nel 1859), come non si potrebbe del pari rintracciare lo stampo di un'arte tedesca nei banditori della mutevole moda berlinese. Ma nella Stiria di sentimenti tedeschi i vecchi campioni Rosegger e Wilhelm Fischer trovarono un discepolo in *Rudolf Hans Bartsch* di Graz (nato nel 1873), i cui giocondi "*Zwölf aus der Steiermark*" si assicurarono il loro posto al sole fino dal loro primo apparire. Bartsch si mostra senza dubbio afferrato dalla corrente dominante della moda nel forte spicco che conferisce all'elemento erotico sensuale. Ma ancora più fortemente appare l'ardente amore per la patria, che ha salde radici nel suo cuore. Questa nota caratterizza per lo appunto nella sua impronta artistica e personale l'opera di Bartsch (*Novellen* "*Vom absterbenden Rokoko*", 1909). Anche nel Tirolo crebbe a poco a poco una nuova generazione di lirici animati di sentimenti tedeschi (Artur von Wallpach "*Tiroler Blut*", 1908) e di narratori (Anton Renk, Hans von Hoffensthal). *Otto Hauser*, originario anch'esso di genitori tedeschi ma nato a Dianeš in Croazia nel 1876, si occupò con predilezione delle sorti dei tedeschi immigrati nei paesi slavi nel racconto "*Ein abgesetzter Pfarrer*" (1904) e nei due romanzi "*1848*" (1907) e "*Die familie Gessner*" (1909). Come già Auerbach, anche Hauser scrisse un romanzo "*Spinoza*" (1908). Alle squisite traduzioni di lirici stranieri fanno bel riscontro le "Novelle etnografiche" di Hauser (1901). Ma pure in poesie originali ("*Der Reigen der schönen Frauen*", "*Runen*", 1905-09) il poeta vivente in Vienna e buon conoscitore della letteratura di ogni paese espresse un ricco fondo di pensieri in una forma diligentemente curata.

Tuttavia fra tutto quanto ci venne recentemente dall'Austria tengono il primo posto accanto agli "*Zwölf aus der Steiermark*" di Bartsch i due romanzi bellissimi di poesia e di affascinante religiosità della baronessa *Enrica Handel-Mazzetti*, vivente in Steyr (nata nel 1871 in Vienna).

I suoi primi lavori raccolti solo più tardi passarono inosservati, come d'altra parte la fama de' suoi due romanzi procacciò una lode per nulla giustificata alle sue poesie religiose assai tenui ed alla ballata “ *Deutsches Recht* „ (1908). Ma questi due romanzi “ *Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr* „ (1900) e “*Jesse und Maria* „ (1906) sono di una commovente profondità di sentimento, di una grande sincerità e di una affascinante bellezza nonostante la brutta predilezione della autrice per le scene di tribunale e di supplizii. La scrittrice (zitella) è una fedelissima cattolica, tutta invasata della beatitudine della sua fede. Il valore o il riacquisto della fede ortodossa, che deve pure affermarsi nel retto operare, costituisce il motivo fondamentale di tutti i suoi racconti. Tuttavia non riesce mai sgradevole con un accentuarsi del confessionalismo. L'ateo inglese e lo iconoclasta Jesse son da lei figurati con tratti non meno nobili del campione della fede cattolica. Non già il dotto e potente abate di Kremsmünster riesce a riguadagnare l'anima del ragazzo protestante, non già il rumoroso parroco ed i commissarii imperiali piegano l'ostinato luteranismo di Jesse. Ma l'amore del semplice padre Meinrad e lo zelo religioso pieno di cure della ignorante moglie del guardaboschi conducono allo scopo. Padre Meinrad è una delle più belle e più toccanti figure di sacerdoti, in cui la beatitudine dei semplici di spirito, predicata dal redentore, si compie non solo nel placido monaco ma anche nel suo protetto. In “ *Jesse und Maria* „ si rappresentano gli ultimi moti del protestantismo austriaco dopo la pace di Westfalia a metà come romanzo storico, più ancora come il contrasto svolgentesi in lotte religiose fra un giovane nobile di grandi aspirazioni, educato in Wittenberg, ed un semplice cuore di donna martoriato. La autrice si creò la sua propria lingua dalla fraseologia delle antiche cronache e dal suo caro dialetto basso austriaco. È una lingua un po' arcaicizzante, ma tuttavia semplice e senza affettazione, quale rampolla del caldo sentimento dell'artista che foggia con mano ferma le sue figure.

Accanto alla narratrice austriaca meritano pure una speciale menzione due romanziere cattoliche dello Impero: *Therese Keiter*, che assunse lo pseudonimo di *M. Herbert*, e che fu già ricordata per le sue liriche (nata nel 1849 a Melsungen), e *Nanny Lambrecht*, nata nel 1868 in Kirchberg e domiciliata in Aachen.

La Keiter iniziò fino dal 1882 in qualità di narratrice la sua attività letteraria, che continuò d'allora in poi con moltissimo zelo, e la sua maniera, di cui diede per la prima volta saggio in “ *Moderne Märchen* „ (1884), si perfezionò cogli anni. Tanto le sue raccolte di novelle (“ *Von unmodernen Frauen* „, 1902; “ *Dagmars Glück* „, 1903) quanto i romanzi (“ *Jagd nach dem Glück* „, 1885; “ *Das Kind seines Herzens* „) ed i suoi saggi di romanzo storico (“ Vittoria Colonna „, 1908) mostrano una acuta comprensione ed un vigoroso atteggiamento artistico dei varii problemi. Le “ storie dell'Alto Palatinato „ (1904) mostrano che la scrittrice vivente in Ratisbona sa osservare e descrivere nel senso dell'arte patria il carattere del paese e della gente, in cui e fra cui essa vive. Sotto questo riguardo essa ha un punto di contatto colla sua compagna renana. *Nanny Lambrecht* si mostrò una spiritosa e precisa descrittrice del carattere popolare della sua patria nel suo romanzo di un matrimonio infelice per colpa di una donna deboluccia “ *Die Statuendame* „ (1908) e ne' suoi racconti minori (“ *Was im Venn geschah* „, 1905; “ *Allsünderdorf* „, 1908) e attestò pure come sappia scoprire e trattare i problemi morali ed i casi spirituali con un calore che desta ed avvince lo interesse del lettore. Ma la incapacità o la negligenza nel maneggio della lingua pregiudica in modo gravissimo la efficacia di questo romanzo solido nel contenuto.

Coi racconti dei " *Kinder der Eifel* „, i cui lontani boschi e villaggi formano la scena delle novelle della signorina Lambrecht e del suo romanzo " *Das Haus im Moor* „ (1908), anche *Klara Viebig-Cohn* incominciò nel 1897 la sua carriera letteraria. Nata nel 1860 in Trier, potè ascriversi, benchè domiciliata a Berlino, alle " Figlie del Reno „ (1897), rappresentate dal suo primo romanzo.

Il primo assalto per conquistare le scene con una delle sue novelle della Eifel (" *Kinder der Eifel* „, 1897), sebbene " Barbara Holzer „ dia nuova ed efficace vita nella cornice di un drama contadinesco allo antico tema della infanticida per vergogna e per disperazione, fallì nel 1897 alla Viebig non altrimenti che il tentativo rinnovato nel 1905 col " *Der Kampf um den Mann* „. L'audace riproduzione della realtà più brutta potè fruttare alla autrice la lode di un'arte fotografica dai seguaci del naturalismo più superficiale, ma la impressione dei quattro drami resta pur sempre ripugnante. Allo incontro Klara Viebig riuscì a guadagnarsi il favore dei lettori al di sopra de' suoi emuli maschili e femminili. Il suo romanzo a metà autobiografico " *Es lebe die Kunst* „ (1899) mostra che nonostante la sua produzione rapida ed in apparenza facile dovette anch'essa lottare duramente prima di poter affermare il suo talento. Ma essa riportò una serie quasi ininterrotta di successi veramente meritati coi suoi romanzi " *Die Wacht am Rhein* „ (1902), collo " *Schlafendes Heer* „ già ricordato, col " *Kreuz im Venn* „, col quale ritornò di nuovo nel 1908 sul suolo della Eifel, donde avea preso le mosse ne' suoi primi scritti.

Fra tutte le scrittrici tedesche viventi, *Ricarda Huch* di Braunschweig (nata nel 1864) attestò senza dubbio, di conserva colla baronessa Handel-Mazzetti, nelle sue liriche (" *Gedichte* „, 1894 e 1907) e nei suoi racconti, il carattere più fortemente spiccato, quale si rivela pure dai versi del suo autografo (fig. 106), e forse appunto per questo ne ebbe con essa divisa la fama.

Colla sua esposizione storico-letteraria del fiorire, del diffondersi e del declinare del romanticismo come con ricerche di storia svizzera ed italiana, diede essa prova con molto zelo delle sue attitudini scientifiche anche dopo aver conseguito la laurea. Allo incontro nel racconto " *Vita somnium breve* „ diede nel 1902 solo una ripetizione del suo primo ed ottimo lavoro, le " *Erinnerungen an Ludolf Ursleu* „ del 1892. Nei diarii di Ludolf si racconta la decadenza di un'antica famiglia di Amburgo con un'arte che ricorda la maniera di Konrad Ferdinand Meyer e Thomas Mann potè ben aver ricevuto ispirazione per i suoi " *Buddenbrooks* „ di gran lunga inferiori dal Ludolf della Huch. Nei coloriti e magnifici quadri " La difesa di Roma „ e " La lotta per Roma „ (1906-07) Ricarda Huch tentò una azzardosa trasformazione del romanzo storico.

Il conte Schack aveva già impedito che l'imagine eroica di Giuseppe Garibaldi restasse offuscata in Germania dall'aver partecipato in favore della Francia alla guerra del 1870. Ricarda Huch colloca questo eroe disinteressato ed impavido, in cui si incarnò l'aspirazione unitaria di tutta Italia durante il glorioso periodo del risorgimento, nel bel mezzo del suo racconto mezzo storico e mezzo poetico. Come ogni singolo atto valoroso procede dal pensiero rivolto al diletto duce Garibaldi così noi vediamo tutti gli avvenimenti quali si rispecchiano nella sua pura anima di fanciullo e di eroe dominata solo dalla passione per la patria. Ricarda Huch, con una maniera che si discosta assai dallo stile più usato nel racconto storico, conferisce a tutto il suo romanzo una intonazione lirica. Pare che l'antipatia destata da que-

st'opera le abbia negato finora il favore del pubblico; ma pure quale discutibile tentativo di un nuovo romanzo storico spetta a questi due racconti dello stesso genere, in cui l'autrice ci rappresenta così pittorescamente Roma e la Sicilia, una speciale importanza.

Se in questa sommaria rassegna della recentissima letteratura narrativa la nostra attenzione fu richiamata specialmente da un gruppo di donne, ciò corrisponde appunto alle attuali condizioni del romanzo e della novella. Anche Isolde

Fig. 166. — Dal manoscritto originale della poetessa.

Kurz, già ricordata quale allieva di Konrad Ferdinand Meyer, appartiene alle scrittrici che si trovano qui in prima linea. Se si ricorda fra i nuovissimi *Hans Hoffmann*, nato nel 1848 in Stettin, ciò avviene poichè la sua produzione novellistica iniziata fino dal 1881 trovò solo dall'ultimo decennio del secolo XIX lo apprezzamento ben meritato tra un pubblico più largo. Hoffmann, che morì l'11 luglio 1909 coprendo la carica di segretario della *Schillerstiftung* tedesca in Weimar, è pure da ricordarsi come lirico ("*Vom Lebenswege*", 1893) sempre sicuro della forma e leggiadro.

Dai giocondi giorni di viaggio "Sotto il cielo azzurro" di Italia e di Corfù (1881-87) come dalle nordiche storie delle streghe (1883-84), dai suoi ricordi di insegnante ("*Das Gymnasium zu Stolpenburg*", 1891) trasse Hoffmann materia di racconto nelle novelle come si ispirò nel romanzo "*Wider den grossen Kurfürsten*" (1894) della difesa dei diritti costituzionali della Prussia orientale. Lo scherzoso e sentimentale poeta sfoggia una grandissima leggiadria quando egli inventa o trasforma colla sua arte di narratore le novelle di Bozen e le fiabe del Baltico (1896-97). Le novelle "*Von Haff und Hafen*" (1902) mostrano che il pomerano anche dopo il suo trasferimento a Weimar era rimasto fedele con antico amore alla patria nordica, bagnata dal mare.

Nativo di Weimar è invece *Wilhelm Hegeler* (nato nel 1870). Nel suo romanzo "*Flammen*" (1905) gli riesce benissimo la scena nell'anticamera del potentissimo governatore della università prussiana e nelle scene selvaggie di sangue e di lussuria che si svolgono in sulla costa del mare del sud "*Pietro der Korsar und die Jüdin*

Cheirinka „ (1906) ci diede una serie perfetta di quadri dello infuriare delle passioni primitive. Il loro sviluppo ci ricorda automaticamente il quadro di Arnold Böcklin, raffigurante un castello caduto in potere dei pirati sulle rive del mare.

Al romanzo di ambiente artistico ed accademico si aggiunse negli ultimi anni pure un romanzo di ambiente scolastico. *Hermann Anders Krüger*, insegnante del politecnico di Hannover (nato nel 1871 a Dorpat), restò al di sotto per il successo scenico colla sua tragedia " *Der Graf von Gleichen* „ (1908) del drama apparso in quel medesimo tempo di Wilhelm Schmidt-Bonn, ma nella storia letteraria egli non merita di essere menzionato per i suoi drami e per le sue poesie, bensì per il suo romanzo moravo " dedicato ai giovani tedeschi ed ai loro maestri „ " *Gottfried Kämpfer* „ (1894) e del romanzo che gli fa seguito " *Kaspar Krumbholtz* „ (1909).

Un pedagogo lamentando che a differenza della letteratura inglese il romanzo di ambiente scolastico non fosse coltivato nella tedesca lodò Krüger, la cui descrizione fatta con amore e con gratitudine de' suoi anni scolastici in Gnadenfrei ci evoca la diretta verità della vita attraverso una esperienza personale. Bisogna pur avere un grande interesse per le questioni di istruzione e di educazione per non impazientarsi un po' della vastità epica con cui sono svolte le vicende dello scolaro ginnasiale fino all'esame di licenza. Ma ogni lettore di questo libro scritto semplicemente e tuttavia con un'arte non comune può trar diletto dalla geniale intuizione di questa caratteristica vita scolastica e della reciproca influenza dell'antica coltura classica e della intima vita religiosa, mentre nel secondo romanzo le lotte dello scettico in fatto di religione si svolgono in questa ristretta società forse un po' noiosamente ma con un serio approfondimento.

Wilhelm Holzamer di Niederolm presso Magonza (1870-1907) si acquistò gran numero di amici per le sue qualità di piacevole e colto *causeur* con poesie liriche (" *Zum Licht* „) con cui fece il suo debutto nel 1897, con schizzi ("*Auf staubigen Strassen* „, 1898), e racconti (" *Die Sturmfrau* „, 1902; " *Am fenster* „, 1906) e saggi (" *Im Wandern und Werden* „, 1905). Il suo potere imaginativo non gli bastò per il romanzo. Il periodo produttivo di Holzamer, morto giovane, comprese solo un decennio. Il consigliere della corte di giustizia di Kiel, *Timm Kröger* (nato nel 1844 in Haale), soffocò pensatamente la sua vocazione di scrittore, ed il consiglio di Platen che nessun poeta dovesse andare la mattina ad impacciarsi cogli atti in cancelleria e salire la sera sulla Elicona gli fu impresso nel cuore per quanto che solo dopo aver lasciato la magistratura si consacrò all'arte verso la fine della sua vita. Egli diceva a se stesso: " La licenza di scrivere novelle dovrà esserti concessa quale premio del giorno di riposo a lavoro compiuto, quando abbi raggiunto i sessant'anni „. Ed infatti Kröger pubblicò solo nel 1891 per la prima volta una sua novella.

Quel che Kröger pubblicò da questa prima novella " *Eine stille Welt* „ fino allo " *Aus alter Truhe* „ comparsa nel 1908 rassomiglia ad un vecchio e limpido vino, profumato e forte. Sicchè un critico rigorosissimo, Julius Hart, inserì la novella " *Um den Wegzoll* „ nello scrigno in cui scintillano e risplendono i piccoli capolavori di Mörike, Heyse, Storm, Keller. Le novelle di Kröger quali ci stanno dinanzi nella

scelta delle " nove novelle „ del 1906 sono affini di genere colle prose del suo compaesano Storm. Egli stesso cita oltre Storm anche Björnson, Tolstoi e Daudet quali precursori, dai quali egli " ricevette potenti stimoli „: " Maupassant esercitò sovra me la maggior impressione per la forma „. Ma tutti questi racconti hanno un valore ed un carattere speciale, per la matura e salda personalità dell'autore, che sa comprendere e descrivere austeramente e tuttavia con un sorriso superiore le fatiche e la vita, gli errori e le agitazioni degli uomini scrutandoli con limpido sguardo nell'intimo della loro anima. Ma egli li comprende così bene anche perciò che egli ha comuni coi suoi personaggi le radici nel suolo del suo diletto Holstein patrio.

Potrebbe alcuna volta esser dubbio nelle condizioni odierne se una posizione fuori della letteratura porti seco per l'autore minori pericoli che non la produzione affrettata e sminuzzata, che facilmente si impone, allorchè si deve esercitare l'ufficio di scrittore per campare la vita. Quale malaugurata, anzi funesta influenza possa avere anche sovra uno ingegno straordinario la professione di letterato esercitata come un mestiere lo si vede dallo esempio del piacevole umorista, il barone *Ernst von Wolzogen*. Che cosa mai avrebbe potuto produrre questo autore di una singolarissima attitudine per la novella e per la commedia, per la satira e per la canzone e così facile nel creare, se a questo epicureo senza scrupoli fosse stillata nello ardente sangue solo una goccia di quella rigida austerità morale che spinse il suo fratellastro *Hans von Wolzogen*, l'entusiasta direttore da più che un quarto di secolo dei " *Bayreuther Blätter* „, a consacrarsi intieramente ad una grande idea! Quale insuperabile dissidio si incarnò in questa disuguale coppia di fratelli: l'uno il più fido propugnatore dell'arte wagneriana, l'altro il padre dello " *Ueberbrettl* „ così presto decaduto!

Basta solo leggere il miglior romanzo di Ernst von Wolzogen (nato il 1855 in Breslau), il " Kraft-Mayr „ (1897), per acquistarsi la persuasione che il giocondo beffatore non solo sa leggere profondamente nel cuore degli uomini ma che da alcuni anni riesce anche a prendere assai bene sul serio delle cose serie. Non è del tutto il vero Franz Liszt, che parla qui al suo caro ed imprudente allievo. Ma la grandezza, in cui il Liszt di Wolzogen si drizza improvvisamente tra la varia folla che lo circonda per la sua profonda conoscenza e per il suo ardente amore degli uomini, conferisce alla gaia vita del libro solo per mezzo del contrasto il suo vero valore. Chi potrebbe raffrenare le risa dinanzi all'umorismo irresistibile di " *Gloriahose* „ e quanta serietà si cela sotto le frivolità del " *Drittes Geschlecht* „ (1899)! In sulla base delle più fini osservazioni di persone e di fatti, questa volta del suo ambiente di Monaco, Wolzogen descrive con una giocondità senza scrupoli le più ardite manifestazioni del movimento feminista considerato d'altra parte sotto lo aspetto di un serio fenomeno sociale. E questo geniale narratore che signoreggia così superbamente l'umorismo e la satira, dimostrò pure nella commedia un po' di vecchio stile, ma che continua ad attrarre la folla, " *Die Kinder der Exzellenz* „ e nel più libero " *Lumpengesindel* „ di sapersi adattare alle esigenze formali della scena. Ernst von Wolzogen sarebbe forse stato l'uomo atto a creare una commedia genialmente libera, quale la letteratura tedesca non possiede ancora, ma invece di essa ai molti elementi che dissolvono già il teatro tedesco ne aggiunse ancora un nuovo ma per fortuna di corta vita: lo " *Ueberbrettl* „ (1900), alimentato da un perverso dilettantismo, cui si offrì l'aneddoto dialogizzato o l'oscenità invece dell'azione dramatica, l'assenzio a vece del vino generoso.

3. — Teatro e drama.

L'ingenua illusione che si potesse addivenire ad una riforma del teatro coi pasticci dello "*Ueberbrettl*" non perdurò a lungo, ma valse a dimostrare quanto fortemente si sentiva in tutte le classi la necessità di un rinnovamento. Il piacere della scena era enormemente cresciuto, come lo attestano le numerose fondazioni di nuovi teatri. Ma col cresciuto numero di teatri non si collegò punto un aumento di produzioni teatrali. Proprio invano si intitolarono dai gloriosi nomi di Lessing e di Hebbel due teatri di Berlino. Il fondatore e direttore per lungo tempo del primo (1888-97), Oskar Blumenthal, coltivò sovra le sue scene, in luogo di una sana commedia, degli spettacoli di "réclame" pretensiosamente ciarlatanesca. Il teatro Hebbel si limitò alla rappresentazione dei drami dello irlandese Bernard Shaw, lo straniero favorito improvvisamente dalla moda sempre innamorata dello esotismo. Il *Deutsche Theater* fondato nel 1883 da L'Arronge sotto la direzione (1894-1904) di Otto Brahm, che si acquistò merito dapprima in questo teatro, quindi nel Lessing colle sue rappresentazioni di Ibsen, favorì con soverchia parzialità il naturalismo e costrinse il paziente pubblico tedesco ad accettare i noiosi drami di ambiente ebraico di Max Dreyer e pretensiose vuotaggini quali "*Mütter*" (1895) di Georg Hirschfeld. Sotto la nuova direzione affidata nel 1905 a Max Reinhardt il *Deutsche Theater* cadde giù fino alla rappresentazione di scene di postriboli galliziani-ebraici (*Schalom Asch'* "*Gott der Rache*", 1907). La moda del giorno non può esaurirsi abbastanza di ammirazione per il rifacimento delle opere shakesperiane di Reinhardt, ma in esse di fatto la poesia vien arbitrariamente sacrificata alla ricerca di mirabolanti effetti di scena. Attraverso il torbido canale del *Residenztheater* di Berlino si riversò sovra la maggior parte delle scene tedesche il fango di immorali *pochades* parigine, che smarrita nelle traduzioni la grazia dell'originale francese ne conservano soltanto la oscenità. Se immediatamente dopo la guerra vittoriosa si gridò contro la signoria francese sulle scene tedesche favorita da Laube, si dovrebbe per contro oggi rallegrarsi che Augier, Sardou e Dumas non avessero ceduto il posto a successori di gran lunga peggiori. Ma il forestierume domina più che mai sulle scene tedesche. Si perdette talmente ogni senso del carattere nazionale del teatro quale espressione della coltura nazionale che in occasione del primo apparire, dopo un lungo periodo di tempo, di una compagnia tedesca in Parigi nella primavera del 1909, si compose il repertorio di due drami norvegesi, di un russo e di un solo tedesco. Sorse così nel 1909 un teatro inglese per rappresentare drami inglesi in lingua inglese ed intraprendere dal suo quartier generale di Berlino regolari *tournées* per tutta la Germania. Se si può scusare il dominio di comici inglesi in Germania sulla fine del secolo XVI colla mancanza di dramaturghi e di attori tedeschi, non si trova alcuna giustificazione per la indegna assurdità di questa recentissima istituzione.

Nel secolo XVIII si riposero tutte le speranze per la elevazione dell'arte dramatica nella fondazione dei teatri di corte. Non si può pur troppo affermare

che in generale essi abbiano fatto negli ultimi decennii cose memorabili per il culto dello spettacolo serio, quantunque per alcuni, come per esempio in Dresda e Dessau, si debbano riconoscere a loro merito dei serii propositi d'arte. L' "*Hof- und Nationaltheater*" di Monaco non riuscì a mettersi in una posizione indipendente. Le "*Hofbühnen*" di Berlino non dànno, come pare, nessuna seria novità: anzi, dei surrogati dramatici in sul genere di quelli che Felix Philippi o Hugo Lubliner fabbricano servendosi dello scandalo più grosso di ogni anno, trovandovi la protezione della sovraintendenza reale. Paul Lindau, la cui attività si esplicò sempre nello avvilire ciò che è veramente grande e nel fare opera di imitazione in vuote superficialità, potè, dopo essersi rovinato da per tutto, venir incaricato nel 1908 della direzione del teatro reale di Berlino. Nei "*Festspiele*" di maggio in Wiesbaden si sciala ogni anno una somma enorme per un inutile apparato esteriore. Ma il drama serio non ebbe così ancora il minimo incremento, ma trovò solo impedimenti d'ogni maniera.

Solo in Bayreuth il grande esempio di *Festspiele* scenici fuori del solito ambiente teatrale, che si dimostrarono cosa affatto diversa dalle rappresentazioni modello degli "astri teatrali di maggior fama", ideate nel 1854 in Monaco da Dingelstedt ed imitate poi dai teatri più diversi, fu dato nel 1876 e ripetuto dal 1882 senza interruzione in un modo che parve superare di gran lunga ogni altro tentativo dello stesso genere. Resta peranco a vedersi se le solenni rappresentazioni di drami classici effettuate per la prima volta nel 1909, cui accorrono ogni anno in Weimar gli studenti da tutta la Germania, corrisponderanno alle speranze della associazione fondata per lo incremento della coltura estetica della gioventù.

Tentativi di rimettere in onore antichi spettacoli popolari furono intrapresi in diversi luoghi senza riuscir veramente a nulla di importante dacchè Eduard Devrient aveva pòrto il suo omaggio entusiastico di attore regolare al drama della Passione degli intagliatori di *Oberammergau*. Non solo si accresceva lo interesse che perdurò fino ai nostri giorni al mistero della Passione che si rappresenta ogni decennio fino dal secolo XVII nel villaggio bavarese di Oberammergau (vedi la tav. a p. 551), ma anche in altri luoghi, nel Tirolo e ad *Höritz* nella tedesca foresta boema, rivisse il drama religioso del medioevo, trasformato naturalmente in vario modo. Si cercò pure di trovar nuove forme per nuovi temi. L'esule Richard Wagner aveva elaborato fino dal 1851 dei progetti per un teatro popolare da erigersi in Zurigo, dove invece degli attori di professione dovessero prodursi i cittadini stessi, e così pure si tentò di trasferire nello ambiente cittadino il teatro contadinesco che da lungo tempo traeva la sua tranquilla esistenza nei paesi delle Alpi. Dopo più che tre decennii, uno degli amici intimi di Wagner, Friedrich Schön, riprese il progetto zurighese di Wagner e costruì in Worms nel 1889 un suo proprio teatro del popolo, per il quale mancarono solo sgraziatamente i drami popolari corrispondenti. La bella idea si mostrò da principio inattuabile.

Ebbe tuttavia miglior esito il tentativo di rielaborare per attori filodrammatici alcuni argomenti di gran fascino per il gran pubblico o dei fatti che si riallacciano a singoli luoghi in quadri storici con scene di masse, per cui si potè utilizzare l'esempio della compagnia di Meiningen. Dei "*Luther-Festspiele*"

di Hans Herrig, Wilhelm Henzen, August Trümpelmann, Otto Devrient il lavoro di quest'ultimo fu rappresentato in un'intiera serie di città. Herrig, che sostenne teoricamente con gran zelo la liberazione del teatro popolare dalle compagnie stabili, contribuì pur troppo colle sue produzioni non vitali alla rovina del teatro popolare di Worms che si era inaugurato con così grandi speranze e sacrifizi.

L'antica città franconica di Rothenburg sul Tauber festeggia ogni anno il ricordo del suo salvamento dal saccheggio delle schiere di Tilly nel *Festspiel*: " *Der Meistertrunk von Rothenburg* ". In Kraiburg sull'Inn si rappresentò dai cittadini nel teatro popolare in prossimità dell'antico campo di battaglia " *Ludwig der Bayer, oder der Streit von Mühldorf* " di Martin Greif, in Straubing, la città della sua morte, l'"Agnes Bernauer " dello stesso autore. Nell'Alta Baviera si celebrò in un drama nel suo villaggio natale lo " *Schmied von Kochel* " caduto pugnando per la libertà della Baviera contro l'avidità di dominio degli Absburgo. In Altdorf già sede universitaria (presso Nürnberg) si rappresentarono scene del tempo in cui Wallenstein era studente, sulla traccia del racconto che se ne fa nel campo di Wallenstein di Schiller ed in Eger nel 1908 e nel 1909 l'ingresso di Wallenstein e " La fondazione di Eger ". I drami intorno ad Andrea Hofer sembrano aver gettato più salde radici in Meran. Nella Svizzera, come già appare dalla descrizione del " Verde Enrico " di una rappresentazione di Tell, drami popolari continuarono a darsi fino dal secolo XVI e dal 1901 si rappresenta ogni estate in Altdorf il " Wilhelm Tell " di Schiller dagli abitanti del cantone di Uri.

Mentre questi sforzi meritevoli di un pieno successo cercano di farsi valere fuori del solito ambiente letterario e teatrale, senza che sia finora sorto un poeta indispensabile per il loro fiorire, che riesca a trovar per essi una forma originale, crebbe in Alsazia un genere speciale di drama popolare, a cui si può concedere una certa simpatia senza avere nel medesimo tempo per esso una gran diffidenza. Il " *Pfingstmontag* " di Arnold è un pregiato documento dei primi tentativi di impiegare nel drama il dialetto alsaziano. Ma gli alsaziani, in conformità della loro aspirazione alla autonomia di stato confederato, cercano ora di assicurare in sulle scene delle loro maggiori città il dominio esclusivo ad una produzione dialettale, tanto per la commedia che per il drama serio, per respingere dal loro paese la letteratura in alto-tedesco dello impero. Se malgrado questa tendenza ostile alla Germania la commedia " *Die Schmuggler* " di Artur Dinter fu bene accolta nei teatri tedeschi, si può dar vanto a questo fatto di magnanimità o biasimo di indifferenza politica. In ogni caso è realmente una stolta audacia, che contraddice alla evoluzione storica, il volere rigettare la produzione alto-tedesca dalle scene del paese alemanno sulla riva sinistra del Reno in favore dello esclusivo dominio di un drama esclusivamente dialettale. Prima e dopo la riconquista della " bellissima città " di Strassburg, due fedeli figliuoli dell'Alsazia, *Ludwig Spach* (1800-79) ed *August Stöber* (1810 al 1892), dei quali il primo pubblicò anche una tragedia " *Heinrich Waser* " (1875), derivata dalla storia di Zurigo, e nel 1876 " Quadri dramatici del passato di Strassburg ", scrissero in lingua alto-tedesca. Ma nel confine dei due ultimi decennii *Fritz Lienhard*, che affermò la sua convinzione della necessità di un' " arte patria ", anche come lirico, mostrò come ci sia ben posto per un'arte alsaziana entro i confini della generale letteratura tedesca.

Nel suo libro " Helden „ (1900), che non ricorda solo nel titolo Heinrich von Stein, Lienhard ci lascia vedere come si formino " tragici quadri „ e " tragiche figure „ nella sua imaginazione e come maturino problemi d'ordine morale. Dallo schizzo " *Merlin, der Königsbarde* „ si foggia la vigorosa tragedia della infedeltà di Ginevra e della rovina di " Re Artù „ (1900) dopochè già prima (1897) gli era sorto sul suolo patrio il drama di ambiente artistico " *Gottfried von Strassburg* „. Il " *Thüringer Tagebuch* „ precede la trilogia della " *Wartburg* „ (1906): " *Heinrich von Ofterdingen* „, " *Die heilige Elisabeth* „, " *Luther auf der Wartburg* „ sono tutti tre pieni dello spirito del tempo e si indirizzano in pari tempo al popolo. In tutte e tre campeggia il motivo caro all'anima del popolo dell'amore che si sacrifica. Rappresentano così l'unione fra l'alta coltura e l'animo popolare. Come Lienhard fino dal 1906 nei notevoli fascicoli " *Wege nach Weimar* „ assurse sempre più dalla torbida confusione del presente all'altezza della cultura dell'età di Goethe e di Schiller, così cercò di prospettare al popolo tedesco nella trilogia con voce di monito dalle scene un grande passato tedesco. Il " Lutero „ di Lienhard tratta il medesimo tema del drama di mezzo della vigorosa trilogia di Lutero (1903) del battagliero storico della letteratura *Adolf Bartel* di Weimar.

Il riconoscimento della incapacità del teatro all'adempimento de' suoi compiti indusse Lienhard, in unione collo slesiano Ernst Wachler, a fondare nel 1903 lo *Harzer Bergtheater* all'aria aperta. A questo tentativo Ernst von Wolzogen ne fece susseguire un altro identico nel 1909. La rappresentazione all'aperto deve educare l'autore, gli attori ed il pubblico ad una creazione libera dai vincoli della moda e ad un semplice e sano godimento. Lienhard riuscì a foggiare un drama singolarmente adatto a questo *Harzer Bergtheater* col suo " *Wieland der Schmied* „, il tema leggendario, che aveva già allettato Richard Wagner a trarne un abbozzo dramatico.

Già molto prima le tendenze che tornavano a manifestarsi nel drama letterario avevano spinto alla ricerca di uno speciale rimedio. Una censura teatrale, proprio allora che la si voleva sopprimere del tutto, veniva a dimostrasi indispensabile. Ma pur giustificato è il lamento che l'odierna censura usa di una infinita tolleranza verso le farse più sudicie e volgarmente immorali senza alcun motivo di scusa, mentre anche dopo il fallimento del balordo tentativo di sopprimere l'intiero nuovo indirizzo, delle opere serie sono del continuo vessate da persecuzioni, dinanzi alle quali non avrebbero una volta neppure trovato grazia " I masnadieri „ e " Cabala ed amore „. La piccineria più stolta osa persino di purgare i classici, Schiller stesso, nell'interesse di una pretesa morale. Non sorse certamente ancora fra i vivi d'oggi il poeta che abbia rinnovato in conformità dei tempi l'assalto dramatico del giovane Schiller col suo stesso vigore artistico e colla sua stessa profonda serietà morale. Ma non solo il drama sociale e lo storico patrio sono trattati con diffidenza, ma sarebbe quasi andato perso per la scena uno dei migliori drami recenti di Sudermann, " *Johannes* „, per un divieto di argomenti biblici in stridente contrasto con tutto lo sviluppo storico del drama tedesco. Anzi lo stesso " Erode e Marianna „ di Hebbel fu mostruosamente colpito di recente nella sua qualità di drama biblico da questo divieto ministeriale, come la rappresentazione della " Maria Maddalena „ dello stesso fu proibita dalla polizia in Magdeburgo come di un drama sociale. Contro questo stolto ed abu-

sivo esercizio di un'arma governativa per sè legittima e necessaria, si cominciò ad insorgere nel 1889 in Berlino colla istituzione della "*Freie Bühne*", le cui rappresentazioni, accessibili solo ai membri della società, non sono soggette alla censura della polizia. La "*Freie Bühne*" (Teatro libero) trovò imitazioni in Berlino, per mezzo della "*Freie Volksbühne*" fondata dal partito socialista, in altre città, come Lipsia e Monaco, per mezzo di consimili organizzazioni, ma sgraziatamente dapertutto senza durata ed efficacia, malgrado parecchie rappresentazioni pregevoli, dovute a società letterarie.

La "*Freie Bühne*" di Berlino fu inaugurata col drama sociale "*Vor Sonnenaufgang*" (Prima del levare del sole) di *Gerhart Hauptmann.* Questo drama non poteva in quel tempo ancora essere accolto in un teatro pubblico. Intorno ad un drama posteriore di Hauptmann, i suoi "*Weber*" (I tessitori), e intorno al "*Sodoms Ende*" (La fine di Sodoma), drama di costumi berlinesi di *Hermann Sudermann*, si combattè la più aspra lite, che finì per riuscire l'una e l'altra volta vittoriosa, fra la censura e la nuova dramaturgia. La proibizione dei "Tessitori" fu tolta persino in Vienna dopo una durata di dodici anni. Si rinnovarono le lotte della Giovane Germania. Noi impariamo sopratutto dalla storia, secondo la sentenza pessimistica di una geniale scrittrice recente, che i popoli ed i loro reggitori non riescono ad imparare nulla da essa.

Lo slesiano Gerhart Hauptmann ed il prussiano Sudermann, forse in parte assai più per il concorso di diverse circostanze esteriori che non in grazia delle loro produzioni, si trovarono all'avanguardia della letteratura dramatica per un decennio e mezzo, non di certo fianco a fianco, ma nettamente separati l'uno dall'altro per una fondamentale antipatia e per il diverso parteggiare dei loro seguaci.

Gerhart Hauptmann (vedine il ritratto nella tavola annessa a p. 612) nacque il 15 novembre 1862 a Salzbrunn, dove si svolge la scena del "Vetturale Henschel". Prima che egli, rafforzato dalle eccitazioni di una schiera di amici raggruppatisi intorno a lui, si volgesse definitivamente all'arte, aveva tentato di educarsi alla scoltura od alla pittura nella scuola d'arte di Breslau. Sovra i suoi maestri di Breslau fece gli studii per i due tipi dramatici "Il collega Crampton" e "Michele Kramer". Quale frutto dei suoi viaggi giovanili e del fermentare delle sue idee sociali pubblicò nel 1885 i tredici canti di un astruso poema: "*Promethidenlos*", che si riattacca palesemente nelle sue stanze regolari al "*Don Giovanni*" di Byron. Hauptmann pubblicò finora un solo libro di racconti in prosa ("*Novellistische Studien*", 1892), il fosco "*Bahnwärter Thiel*" che fa riscontro al "Vetturale Henschel" e la descrizione dello scoppiare della follia nello schizzo "*Der Apostel*". Solo poche delle sue poesie diventarono note, tuttavia una di esse "*Im Nachtzug*" può venir lodata non solo quale un tentativo riuscito di una trasfigurazione poetica delle prosaiche istituzioni moderne, ma pure quale una delle più concettose poesie moderne in una forma caratteristicamente felice.

Se volgiamo lo sguardo alla produzione dramatica di Hauptmann, che possiamo ora seguire per lo spazio d'un ventennio, restiamo sopratutto colpiti dal fatto che egli dal "Prima del levar del sole" (1889) fino a "Griselda" (1909) non ha compiuto alcuna evoluzione od alcun progresso, ma mutò solo di punto in bianco dall'una all'altra tendenza. Hauptmann ha due cavalli nella sua scuderia. Come egli costrinse

Pegaso ad un passo noiosamente lento in sulla terra attraverso le anguste strade della sua patria slesiana per spiare nelle case e nei tugurii il tanfo nauseabondo delle piccole esistenze, il bisogno e la miseria, la colpa ed il pentimento, così insellò di volo " l'ippogrifo per una corsa nell'antico paese romantico ", nel regno degli elfi e nel medioevo fantasioso. Nelle strofe della poesia " *Im Nachtzug* " mise egli stesso in rilievo questo contrasto: " Io resto così volentieri al chiaro di luna ed ascolto così volentieri solo soletto il dialogo delle stelle beate ". Ma come le brutali masse di fumo delle locomotive fischianti e rombanti velano le danze degli elfi, così il pensiero dei ciclopi del lavoro che creano nel servaggio, assetati di vendetta e di dominio, soffocò nel pensiero del poeta la bellezza radiosa dei magici inni. Dallo strepito del treno sibilante rumoreggia col rombo del tuono " la canzone, così cupa e pur così bella, la canzone del nostro secolo ". Ma pur troppo Gerhart Hauptmann non possiede la ricchezza di invenzione, il calor di sentimento, la forza e l'originalità, e l'alto spirito schilleriano, necessarii al poeta che voglia intonare questo nuovo formidabile canto. Le note del suo viaggio in Grecia (1908) mostrano in modo impressionante l'incapacità di Hauptmann a comprendere natura e storia con grandezza di pensiero. Il diario ricorda appunto la frase di Goethe, che egli vedesse e sentisse più cose in una passeggiata nei dintorni di Weimar di quante il signore di Kotzebue in un viaggio fino a Napoli.

La unilateralità non è certo un pregio. Ma il rapido cambiamento per cui Hauptmann seguendo le correnti della moda salta dal più crudo naturalismo al simbolismo del fonditore di campane e della Pippa che balla, dal drama della povera gente al drama fiabesco ed alla leggenda, non può essere considerato una evoluzione artistica nè la testimonianza di una necessità interiore. È diritto incontestato di ogni artista, di creare le sue figure secondo i modelli osservati nella vita. Ma non solo nel " *Michael Kramer* " furono offesi da Hauptmann colla riproduzione facilmente riconoscibile di certi uomini e di certe situazioni famigliari legittimi sentimenti di pietà. Una grande personalità artistica impiega la materia greggia, che gli offre " la volgare realtà delle cose ", ma non vi si arena, come gli è il caso per " *Friedensfest* ", per " *Einsame Menschen* ", per " *Fuhrmann Henschel* " e per " *Rose Bernd* ". La riproduzione accurata di piccoli dettagli e di uomini ottusi non basta ancora a creare un drama. Mancandovi il libero volo della fantasia ci dà una impressione di angustia e di stanchezza. Quanto poco basti questa miniatura fotografica per la trattazione dei problemi psicologici più profondi apparve in modo deplorevole nel tentativo di Hauptmann di figurare dramaticamente la commovente leggenda di Hartmann von Aue della mortificazione dell'egoistica volontà di vivere nella povera contadina e nel cavaliere Enrico, ed il tardivo sentimento d'amore del vecchio imperatore Carlo. Il moderno rifacitore non riuscì a comprendere nè il processo esteriore del racconto nè la sua anima, cioè la dottrina della potenza liberatrice del sacrificio e del rinnegamento della propria persona. Se Hauptmann viene caratterizzato quale " un descrittore d'ambiente privo di doti dramatiche e di fantasia " da un rivale come Bleibtreu, ingiustamente trascurato dagli impresarii, molti saranno tratti a sospettare di partigianeria questo giudizio di un avversario. Ma pure da' suoi fidi fu espresso il dubbio se le sue doti non siano piuttosto quelle di un poeta epico che non di un dramaturgo.

Negli ultimi anni la incomprensibilità simbolistica del suo secondo drama fiabesco " *Und Pippa tanzt* " (1906) come la urtante superficialità del rifacimento di un'an-

tica saga dell'incantesimo d'amore nella perversità moderna del " *Kaiser Karls Geisel* „ (1908) e la brutalizzazione della novella di Griselda (1909) destarono il dubbio pur negli ammiratori finora più ferventi se il poeta slesiano sia veramente quel gran dramaturgo (alcuni vogliono addirittura farne il maggior dramaturgo di tutta la letteratura tedesca) che viene strombazzato dalla moda. L'opinione propria finora di una minoranza, che vede nei drami di Hauptmann solo delle opere di un ingegno poco felice, esageratamente apprezzato dalla corrente del giorno e dal favore di un partito, pare che debba avvalorarsi col tempo. Ad ogni modo si può fin d'ora affermare che nessuno degli attuali dicianove drami di Hauptmann mostra i segni di una durevole potenza vitale. Ma lo storico dell'avvenire dovrà trovare incomprensibile il primato avuto da Hauptmann negli ultimi tre decennii se non rintraccia nello stesso tempo le influenze colle quali i *trusts* letterarii seppero creare in sulla fine del secolo XIX più che nel passato un credito esclusivo sulle scene ai loro beniamini.

Anche il merito, se pure è tale, di avere rappresentato per il primo nel drama alcuni quadri della più sudicia realtà, quale non era stata descritta fino allora che nei romanzi di Zola e Dostojewski, non si può riconoscere in modo assoluto all'autore del " *Vor Sonnenaufgang* „. I compagni di Hauptmann nella vita ritirata di Erkner, delle cui vicende qualcosa si rispecchia giusta le allusioni contenute nella dedica del drama negli " *Einsame Menschen* „, *Arno Holz* e *Johannes Schlaf*, accamparono il diritto di primogenitura in riguardo allo sviluppo del vero naturalismo per i loro drami: " *Familie Selicke* „ (1890) e " *Meister Oelze* „ (1892). Ma in ogni modo il gran chiasso suscitato dalla prima rappresentazione del drama naturalista tornò di vantaggio alla fama di Hauptmann e rese possibile al partito che si adoperava per lui di imporre alla massa ciecamente credula l'autore dello "Avanti il levar del sole „ quale il duce del moderno teatro tedesco.

La degenerata famiglia di contadini dei distretti carboniferi slesiani nello " Avanti il levar del sole „ non ricorda i sani e rozzi contadini di Anzengruber ma la peggiore degenerazione della loro razza, quale ci appare ne " La terre „ di Zola. Una inaspettata ricchezza li ha rovinati fisicamente e moralmente. Il fattore ereditario venuto di moda come motivo dramatico cogli " Spettri „ di Ibsen si collega qui colla più ripugnante rappresentazione di un avanzato delirio alcoolico. Siccome oltracciò l'apostolo socialista, che è nello stesso tempo il noioso e pedantesco moralista del drama, appare l'unico uomo per bene in questo ambiente, venne ad accompagnarsi al fascino fotografico del più crudo realismo anche l'esca potente della opposizione politica. In seguito alla ingiusta proibizione il drama in dialetto slesiano di Hauptmann "*De Waber* „ (I tessitori) fu sostenuto e calcolato come un avvenimento politico-sociale. Già Heine aveva composto un terribile *lied* sulle miserie dei tessitori slesiani e pure Bettina von Arnim aveva cercato nella sua profonda compassione per tutti i sofferenti di portare dinanzi al trono del re Federico Guglielmo IV le lagnanze di questa povera gente. Lo scoppio di disperazione dei tessitori minacciati dalle macchine nella loro industria casalinga, mantenutasi tenacemente di generazione in generazione, (un fenomeno per il quale già Goethe si accingeva a cercare rimedio negli " Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister „) si era già manifestato nel quarto decennio del secolo XIX. Ma se il drama di Hauptmann ritrae di quelle agitazioni precedenti, ogni atto ci costringe a pensare alle condizioni, alle questioni ed ai pericoli dell'ora presente. Il tema è così commovente che egli non può mancare

di ottenere il suo effetto. Zola nel suo " Germinal „, il modello non raggiunto di Hauptmann, aveva mostrato come si potesse trattare in una pura forma d'arte. " I tessitori „ furono esaltati fino dal loro apparire quale il punto di partenza di una nuova arte sociale, nella quale l'eroe dovesse cedere alla folla la sua antica parte di protagonista. Spielhagen vantava nella sua critica che la miseria fosse l'eroina dei cinque atti del drama di Hauptmann. Ma una tal frase ed il realismo nel disegno e nel colore dei singoli quadri non riescono a celare il difetto di progressione nell'azione. La miseria della folla è grande e senza speranza così alla fine come al principio del drama. Ma le esigenze di uno sviluppo drammatico e di una profonda psicologia non sono la tesi di una estetica invecchiata ma il fondamento naturale del drama.

Il tentativo di Hauptmann di portare pure sulla scena la questione sociale di secoli passati col soccorso del dialetto e del più crudo realismo gli fallì completamente nel "*Florian Geyer* „ (1896), malgrado il ritorno ad un solo protagonista. Il tema stesso è di una straordinaria forza ed efficacia drammatica, come si può vedere dalla " Tragedia tedesca 'Florian Geyer,„ di *Wilhelm Weigand* (1904), in cui felicemente si associano poesia e realtà.

Ma Hauptmann, che fa recitare a Götz nel drama una triste figura di fronte al suo eroe, voleva prescindendo da questo fatto contrapporre il nuovo modello di riduzione in un drama naturalistico di un tema storico al " *Götz von Berlichingen* „ di Goethe nonchè a tutto il drama storico deprezzato fino allora come un genere invecchiato. E questo tentativo dimostrò talmente la incapacità del naturalismo, che non venne più ripetuto nè da Hauptmann nè da alcun altro. Solo perciò l'insuccesso hauptmanniano che non sarebbe manco degno di menzione acquista importanza per la storia del recentissimo movimento naturalista nella letteratura tedesca.

Frattanto col buon esito del " *Talisman* „ (1892) di Fulda e dell'opera fiabesca di Humperdinck la riduzione drammatica di temi fantastici prometteva bene ed era diventata una moda seguìta da molti. Già in "*Hanneles Himmelfahrt* „, 1893, (L'assunzione di Hannele), l'opera sua migliore accanto al sogno in un atto " Elga „ (1905) aveva Hauptmann associato in un efficace contrasto colla descrizione della vita di un ospizio di carità le visioni febbrili che guidano verso il cielo ed i suoi angioli una fanciulla agonizzante. Nel drama fiabesco " *Die versunkene Glocke* „ (1896) egli passò completamente al verso ed al simbolismo. Due anni più tardi sussegui di bel nuovo il drama realistico " *Fuhrmann Henschel* „ (Il vetturale Henschel). E in un rapido trapasso venne poi fuori dopo la caduta del " Povero Enrico „ (1902) la tragedia borghese della infanticida slesiana "Rose Bernd „ (1903). Al tema prediletto dell'età dello *Sturm und Drang* toccava così la sorte di una nuova vita, ma senza che riuscisse al naturalista moderno di superare Heinrich Leopold Wagner, il rifacitore naturalistico di questo tema nel secolo XVIII.

Il delirio della infantile anima martirizzata di Hannele ci commuove per virtù di poesia. Ma un dramaturgo, veramente dotato di fantasia, non avrebbe giammai ritenuto bastevole per il contenuto di un intiero drama tali visioni, quali svelano la vita intima nei sogni di una singola scena del " Riccardo III „ di Shakespeare. La tesi forzata nonchè un faticoso lavoro di compilazione si manifestano nel drama della

povera Hannele, ma ancora più nei duri versi della " Campana sommersa „ che come tutti i drami di Hauptmann in poesia risentono della mancanza di senso musicale e di ritmo. Il " drama fiabesco „ che si svolge nella patria di Hauptmann, nel *Riesengebirge* slesiano mette a profitto alcuni veri tratti della fede popolare, epperò l'autore difettando di inventiva deriva molto più elementi dal " Brand „ di Ibsen e da " Peer Gynt „. Il pensiero velato da un profluvio di parole nel discorso tendenzioso di mastro Enrico intorno all'associazione dello spirito e della materia (" quando il Salvatore morto, scuote le sue membra, e radioso, ridente, adolescente pieno di eterna giovinezza, discende fra i rami fioriti del maggio „) deriva dallo " Imperatore e Galileo „ di Ibsen, la lotta della donna e dell'amante che si infervora a nuovo rischio per il fonditore di campane ha il suo modello palese nel " Costruttore Solness „ di Ibsen.

Appunto nel suo drama che ebbe per un certo periodo di tempo un grandissimo successo, ne "La campana sommersa „, che risuona già così oggi a vuoto ed in falsetto, si scorge chiaramente come Hauptmann difetti d'un ingegno veramente poetico. Anche se la rude ed angusta realtà non possa essere per lo più degna di una laboriosa riproduzione artistica, ciò non ostante la vacuità dell'invenzione, il difetto di pensiero e la mancanza di *humor* possono essere velati di spesso nella sua riproduzione dalla virtuosità del calco realistico. Allo incontro nei tentativi di riduzione dramatica di fiabe o di leggende il poeta deve essere in grado di trarre molto più dal suo intimo, dal suo sentimento e dalla sua fantasia. La satira politica nel "*Biberpelz* „ (1892) produsse, malgrado la scarsità del suo valore artistico una forte impressione per la derisione che vi si trova di alcuni tristi casi della vita pubblica. Fallirono ad Hauptmann i mezzi per il tentativo di continuare nel "*Rotes Hahn* „ (1901) questa satira cogli stessi scherzi. Ma quando egli tentò per sovrappiù di rielaborare l'antico e profondo tema del mendicante innalzato nel sonno ad un'eccelsa altezza terrena nel drama satirico "*Schluck und Jau* „ (1900) o a trarre argomento di comiche scene dal tempo del suo ingresso nella famiglia della sua prima moglie ("*Die Jungfern vom Bischofsberg* „, 1907), si rivelarono i difetti capitali di tutta la sua produzione tanto nella commedia quanto nel drama leggendario e storico.

Appunto per una maggiore abilità di forma e per una padronanza più sicura della tecnica dramatica, che egli aveva appresa, docile allievo, dai francesi. ***Hermann Sudermann*** (nato il 30 settembre 1857 a Matzicken: vedi la tavola annessa) fu sino dal principio di gran lunga superiore al suo emulo slesiano. Prima ancora che fosse noto come dramaturgo, il prussiano aveva già fatto pratica di romanziere.

La prima pubblicazione di Sudermann, le storielle piccanti " *Im Zwielicht* „ (1887), dimostrarono come egli fosse un attento lettore delle novelle lubriche ma acutamente psicologiche di Maupassant. All'incontro il suo romanzo " *Es war* „ pubblicato solo nel 1894 ma composto molto tempo prima fece vedere come egli ricollegandosi da principio al modello di Spielhagen, avesse osservato nella precisa maniera di questo scrittore la nobiltà campagnuola dimorante ne' suoi beni. Ma già nel 1887 Sudermann mostrava nel romanzo " *Frau Sorge* „ che tradisce nella esposizione anche lo influsso delle novelle contadinesche norvegesi di Björnson, l'ardire di affidarsi alle sue ali. La storia, psicologicamente attraente, della lenta evoluzione, tra varii ostacoli, di

Hermann Sudermann. Gerhart Hauptmann.

Artur Schnitzler. Ernst von Wildenbruch.

Dramaturghi contemporanei.

In alto, a sinistra: **Hermann Sudermann**. Da fotografia di Gottheil u. Sohn. Königsberg i. Pr.

In alto, a destra: **Gerhart Hauptmann**. Da fotografia di Otto Becker u. Maass. Berlino.

In basso, a sinistra: **Artur Schnitzler**. Da fotografia di J. Löwy, Vienna.

In basso, a destra: **Ernst von Wildenbruch**. Da fotografia di Louis Held, Weimar.

un giovane misconosciuto dal suo ambiente più vicino ma con ottime disposizioni di mente e di cuore, ci viene narrata da "*Frau Sorge*„. Personali ricordi di giovinezza infondono un vivace calore nel romanzo inteso accortamente a destare la commozione. Nelle novelle "*Die Geschwister*„ (1888) si persegue attraverso tutti gli errori la colpa del pensiero tormentatore di sè stesso. Il fatto in "*Jolanthes Hochzeit*„ (1892) dimostra ancora una volta brutalmente ma con una riproduzione piena di *humor* dei singoli originali prussiani l'antica e sempre nuova verità che solo i giovani debbono sposare i giovani. Gli stessi precetti emanano con fascino poetico dai "*Jung und Alt*„ di Viktor Widmann (1894). Nel "*Katzensteg*„ (1889) riuscì a Sudermann di comporre non solo il suo miglior racconto ma quasi un degno riscontro al "*Michael Kohlhaas*„. Noi riviviamo, in una grande tensione dramatica, la lotta accanita in cui il figlio di un traditore del 1806 malgrado il proprio valore e sentimento patriottico ha da soffrire per la colpa del padre finchè trova la liberazione nella morte sul campo di battaglia di Ligny. Un tema affine a quello che finisce per impaludarsi in lungaggini sentimentali dopo aver preso vigorosamente le mosse nel drama "Padri e figli„ di Wildenbruch viene raccontato da Sudermann con tragica gravità impressionante, quantunque nella parte erotica offenda un po' la finezza del sentimento.

Sebbene il "*Katzensteg*„ di Sudermann non sia stato superato in seguito da nessuna delle sue opere, tutto al più sia stato raggiunto da "*Fritzchen*„, la commedia di mezzo del suo ciclo "*Morituri*„ (1896), bisognò tuttavia il successo scenico riportato dal Sudermann dramaturgo perchè venisse più tardi di moda anche il Sudermann romanziere.

Notevoli elementi appaiono fino da principio nei drami di Sudermann. Certamente il fatto che questo scrittore per lo più accorto volesse volare senz'ali e che il drama fiabesco "*Die drei Reiherfedern*„ (1899) gli fosse sembrato in un singolare acciecamento la sua opera migliore, si può difendere come una sua vana aspirazione verso forme più alte di poesia. Se egli fosse rimasto nell'ambiente a lui famigliare del drama di società in sulle altezze di "Casa paterna„ o anche solo della "Felicità in un cantuccio„, si potrebbe scordare tanto più facilmente la cattiva riuscità del drama romantico-simbolista in versi, avendo Sudermann immediatamente prima composto una eccellente opera teatrale nella tragedia biblica "Johannes„. Ma al drama fiabesco susseguirono pure nel campo più proprio di Sudermann, nel drama di società, una serie di opere, delle quali ciascuna dimostrava un rilassamento progressivo, superficiale ed artifizioso nel contenuto povero di pensiero, anzi pure in parte senza l'antico pregio della forma. Per il crescente immiserimento di queste nuovissime produzioni è un fatto caratteristico che Sudermann nella trilogia delle "Rose„ invece della idea che collega i "Morituri„ e di cui si vale anche Schnitzler, collega i quattro drami solo colla esteriorità del fatto che vien donata ogni volta una rosa. Sudermann credette di potere mettere a carico della critica ostile tutta la colpa delle sue continuate sconfitte. Ma pur troppo nelle "Rose„ (1907) discese innegabilmente fino allo aneddoto dramatizzato, arguto e non arguto ed il riapparire dopo una lunga pausa del narratore nello stomachevole romanzo "*Das Hohe Lied*„ (1908) ha tristemente dimostrato che Sudermann si rovinò completamente in ugual modo nei due campi da lui una volta coltivati con tanto successo.

I migliori drami di Sudermann sono "Casa paterna„, "Fritzchen„ e "Johannes„, mentre il famosissimo "Onore„, dalla cui prima rappresentazione nel *Lessingtheater* di Berlino (1890) si volle con soverchia fretta datare un nuovo

periodo della storia del drama tedesco, aveva solo frammischiato dei vecchi artifici scenici buoni e meno buoni con noiosi predicozzi moderni e stomachevoli freddure in sulla maniera di Blumenthal.

Fu appunto Blumenthal, il direttore del teatro, che aveva voluto la trasformazione della primitiva catastrofe tragica dell' " Onore „ in una fiacca riconciliazione. " Un tal pasticcio vi dovrà piacere „ aveva già presagito il direttore di teatro nel prologo del Faust. La contraposizione della parte anteriore e della posteriore della casa corrisponde nella tecnica al " *Zu ebener Erde und im ersten Stock* „ di Nestroy. Ma l'autore viennese di farse mise reciprocamente di fronte la gioconda povertà che finisce per trionfare e l'orgoglio punito dei ricchi, mentre in Sudermann si tratta del contrasto irreconciliabile di diverse concezioni della vita e di diversi gradi di coltura. È cosa affatto inestetica il modo col quale il conte Trast, la tesi che s'aggira attraverso il drama, annunzia la dottrina fondamentalmente falsa di un dissidio fra l'onore e il dovere. L'effetto cercato col mezzo tecnico dello alternarsi contrastevole della parte anteriore e posteriore della casa, in cui ci muoviamo atto per atto, fu impiegato poi anche da Sudermann nella " Fine di Sodoma „ dove crudamente risaltano l'uno di fronte all'altro il semplice studio del giovane pittore ed il salone della signora Ada nel quartiere del Tiergarten e nella " Battaglia di farfalle „ dove il primo ed il terzo atto si svolgono presso la povera vedova, il secondo ed il quarto nell'ufficio del ricco fabbricante. All'incontro nella " Felicità in un cantuccio „ ed in " Casa paterna „ restiamo fissi sotto la rigida osservanza dell'unità di tempo e di luogo nella modesta dimora del rettore e del tenente colonnello congedato, ma le protagoniste, moglie e figlia, si muovono in queste stanze come apparizioni straniere di un mondo sociale affatto diverso. Al contrario in "*Blumenboot* „ (1905) il bravo e laborioso fattore Böselmann appare uno straniero nella famiglia di sua moglie, tutta intesa alla sfrenata ricerca del godimento.

Il drama " Casa paterna „ (1893) non è solo il miglior drama di Sudermann ma nonostante la inverosimile e formidabile introduzione dello scoppio della crisi nel terzo atto anche la migliore produzione teatrale — il che non è punto lo stesso della migliore opera dramatica — della nuovissima letteratura tedesca. " Casa paterna „ è a un tempo l'unico recente drama tedesco, che sia stato accolto con durevole successo nel repertorio internazionale. Sarah Bernhard ed Eleonora Duse ben riconobbero i vantaggi della bella parte di Magda, che si adatta nello stesso tempo allo sfogo completo della virtuosità e ad una interpretazione psicologica. In " Casa paterna „ Sudermann evitò le pesanti prediche tendenziose dell' " Onore „. Le antiche e rigide concezioni di autorità paterna e di morale sociale campeggiano insieme colle esigenze della donna che si guadagna indipendentemente la vita giusta il libero espandersi della sua personalità. Lo " Io sono io „ di Magda porta il suggello della morale dei padroni di Nietzsche, secondo cui operano anche il barone di Röcknitz nel " *Glück im Winkel* „ e la contessa Beate in " *Es lebe das Leben* „ (Evviva la vita). In " Casa paterna „ padre e figlia hanno ragione ciascuno dal proprio punto di vista e si svolge di qui il vero *pathos* tragico. Ma al disopra dell'aspro contrasto delle parti si innalza senza alcuna importunità la persona del parroco Heffterdingk, purificata da uno spirito di mitezza e di abnegazione cristiana, cui venne poi a mettersi di fianco nel predicatore Haffke del "*Johannisfeuer* „ (1910) un gaio compagno. Ma allorchè Sudermann volle portare sulla scena i partiti politici gli riuscì male tanto col salone conservatore berlinese della contessa Beate (" *Es lebe das Leben* „ 1902) che col dentista dalle anguste idee democratiche di una piccola città dello estremo oriente (" *Der Sturmgeselle Sokrates* „, 1903).

Solo tre volte oltrepassò Sudermann la stretta cerchia del drama di società e sociale: con gran successo nella superba consacrazione e morte del " Re Teia " e del suo popolo dei Goti e nel " Johannes " (1898): meno felicemente nei " *Reiherfedern* ". Il " Re Teia " concepito sotto la influenza della descrizione della battaglia dei Goti presso il Vesuvio di Felix Dahn preludia alla trilogia dei " Morituri " (1896). Alla tragedia storica dei Goti segue nel ciclo la morte del giovane luogotenente prussiano dei dragoni " Fritzchen ". Dal contrasto dei tempi e dei costumi balza fuori un loro elemento comune. Allorchè Fritzchen sente il dovere di sacrificare pur vanamente la vita appartenente al suo popolo, l'animo eroico, per cui l'onore sta di gran lunga al di sopra della vita, è ancora in lui un retaggio non indebolito dello antichissimo eroismo germanico, noncurante della morte.

Sudermann non era naturalmente in grado di trattare con un approfondimento psicologico così caratteristico e con tanta vigoria argomenti biblici come aveva fatto Hebbel nella sua " Giuditta ". Ma nel " Johannes " non disegnò solo abilmente colla prosa caratteristicamente sfumata del drama l'ambiente ebraico, ma comprese pure genialmente il problema del battezzatore. Il precursore che annunzia il Messia è talmente irretito nelle superbe idee giudaiche nazionali che deve scandolezzarsi dello evangelo dell'amore verso il nemico predicato dal Galileo. Può egli ancora in nome di colui che egli annunzia levare la pietra contro l'adultero Erode, se il Messia ordinava di perdonare all'avversario ed al peccatore? Allorchè Johannes in prigione supera a poco a poco la illusione di un regno terreno del Messia e assurge all'amore degli uomini inaccessibile prima alla sua collera: " *Die ihr die Geringeren seid unter meinen Jüngern, mich dünkt, ich hab'euch lieb* ", ritroviamo in questo punto la sostanza psicologica del drama. L'elemento tragico del " Johannes " consiste nello aver egli predicato il Messia con tutta la devozione della sua natura senza avere avuto alcun sentore della sua vera essenza. Tostochè egli acquista la conoscenza del nuovo contenuto del nuovo vangelo di salvezza si sente maturo per la morte. Sudermann tratta con serietà un grande problema, mentre l'omosessuale inglese Oskar Wilde non se ne occupò che per una rappresentazione di sadismo femminile nella sua " Salome " in un atto.

Il " Johannes " di Sudermann è pure importante perchè ci prova che malgrado la teoria che assegnava alla letteratura moderna per campo esclusivo di manifestazione il presente co' suoi varii ambienti sociali, gli scrittori si sentirono tratti sempre di bel nuovo alla storia ed ai temi più possenti da essa offerti, o, se non altro, al suo sfondo più ricco di colore: un fenomeno che scorgiamo anche in Schnitzler. Così *Wilhelm Walloth* di Darmstadt (nato nel 1856), sebbene si ponesse fra i modernissimi, coltivò il drama storico (" Johann von Schwaben ", " Marino Falieri ", " Alboin ") e ancora più il romanzo storico (" Paris der Mime ", 1886; " Eros ", 1906), cercando di foggiare ambedue questi generi, solo per contrapporsi ai suoi predecessori, con una maggiore evidenza realistica.

Per quanti avversarii trovi il drama storico condannato aspramente dal vecchio Ibsen quale un genere superato e non più conforme ai tempi, non se ne può tuttavia far senza. Consciamente od inconsciamente sorse l'opposizione alla limitazione voluta dal realismo nel drama alla miseria della vita borghese, derisa un giorno dalle Xenien di Schiller. In opposizione al drama della povera gente ed al drama di società si affermò la predilezione, favorita anche dalla filosofia di Nietzsche,

per le fiere e violente figure di uomini e donne della rinascenza. Nessuno dei numerosi drami della rinascenza uguagliò la profondità di pensiero delle scene storiche della rinascenza del conte *Gobineau* (1877), che di conserva colle novelle della rinascenza di Konrad Ferdinand Meyer e la grande opera storica di *Jakob Burckhardt* di Basilea "La civiltà del rinascimento" (1860), esercitarono con tanto frutto la loro influenza sulla letteratura posteriore. Ma la tendenza affermatasi su tutta la linea da Hofmannsthal ("*Der Tod des Tizian*") e Schnitzler fino ad Halbe, di scegliere eroi ed eroine dramatiche dal periodo della risurrezione delle arti e delle scienze, diede origine a così numerosi drami del rinascimento da formarne un gruppo distinto in una caratteristica manifestazione degli ultimi due decennii. Fra essi il drama di Rudolf Herzog "*Die Condottieri*" (1905) colla rappresentazione del terribile Bartolomeo Coleone — (raffigurato nella statua equestre ben conosciuta da tutti i visitatori di Venezia) — lottante ancora in sul punto di morire col Senato veneziano, riportò il maggior successo sulle scene. Ma accanto a Schnitzler crearono finora i drami del rinascimento più pregevoli dal lato letterario fra i moderni Bleibtreu nel suo "*Dämon*" (1887) ed il monacese Wilhelm Weigand nel ciclo "*Renaissance*".

Ad esempio istruttivo che anche in sulla fine del secolo XIX, come prima in sullo scorcio del periodo dello *Sturm und Drang*, la piena da principio così impetuosamente spumeggiante del drama borghese riformista e rivoluzionario minacciava poco appresso di arenarsi nel letto poco profondo del drama famigliare, si può per l'appunto citare uno dei dramaturghi naturalisti più festeggiati per breve tempo. Il prussiano *Max Halbe*, vivente in Monaco, che si cimentò anch'esso il 1907 nel suo "*Wahres Gesicht*", senza buon esito, con un drama della rinascenza, attestò dopo l'entusiastica accoglienza della sua "*Jugend*" (1893) il decadimento della tendenza naturalistica quasi anno per anno con ogni nuova ripetizione dell'antica ricetta.

Nel suo primo drama "*Eisgang*" (1892) come in "*Der Strom*" composto undici anni più tardi Halbe (nato nel 1865 a Güttland) utilizzò il disgelo della sua Vistola nativa per simbolo delle passioni umane. Ma nel primo drama si trova nel mezzo dell'azione un riformatore socialista, nel secondo, proprio giusta la maniera di Charlotte Birch-Pfeiffer, un testamento falsificato. La fama di Halbe riposa esclusivamente sovra il grande successo, giustificato essenzialmente dalla moda di allora della sua "*Jugend*", che col colpo di fucile del timido Amandus minacciato fino dal principio ricorda i brutti tratti dell'antica *Schicksalstragödie*. Nello immaturo candidato che corrompe così presto nella casa del parroco la nipote del mite e vecchio sacerdote, la gioventù nutrita delle idee di Nietzsche vede pur troppo il suo rappresentante. Come varii autori cercarono nei loro giovanissimi anni di sciogliere nei drami difficili problemi intorno alla vita, godettero così pure nel drama naturalista di un particolare favore gli eroi giovanilmente immaturi ed effervescenti.

La serie delle opere di *Ludwig Fulda* mostra in modo chiarissimo l'infuriare e l'abbonacciarsi della corrente sociale nel drama. Nessuno era meno chiamato alla trattazione di serii problemi o di tragedie storiche dell'allievo di Heyse, dotato d'un piacevole ingegno ma completamente manchevole d'ogni profondità di pensiero. Fulda pertanto non creò finora neppure una sola volta nella com-

media ciò che qui si poteva ripromettere dalle sue grandi attitudini. Ma anche Fulda credette per un certo periodo di tempo di potere proclamare dalle scene la glorificazione dello sciopero operaio (“ Il paradiso perduto „, 1890) e la lotta contro le catene del matrimonio (“ La schiava „, 1891). Per fortuna egli rinsavì presto e già nel 1894 derideva spiritosamente nei “ Camerati „ le idee di emancipazione sostenute con poca abilità nella “ Schiava „.

Fig. 107. — Dal manoscritto originale del poeta.

Quale traduttore di Molière e di Rostand come negli “ Epigrammi „ Fulda (nato nel 1862 in Francoforte sul Meno) spiegò in modo veramente confortevole una abilità di verso e di rima rara fra i poeti recenti. Nelle proprie opere mise a profitto quest'arte fino dal 1892 con un rifacimento un po' debole della fiaba di Andersen “ I nuovi abiti del re „, nei versi popolari del “ Talismano „. Nel 1906 tornò di nuovo a dar prova del suo senso della forma e della sua giocosa inventiva nella commedia romantica “ *Der heimliche König* „, un miglior riscontro al “ Talismano „ di acuta satira politica. Non solo nelle rime ma pure in tutta la condotta della favola geniale ed attraente il fecondo commediografo dimostrò una scioltezza latina di forma ed una graziosa giocosità, allorchè egli ottenne un nuovo, generale successo scenico allo antico tema plautino-shakesperiano dei Menecmi, alla somiglianza di due fratelli che dà continuamente motivo a confusioni. Nella “ *Zwillingsschwester* „ Fulda conservò poi il piacevole costume della rinascenza nella leggiadra descrizione della vita degli scolari e della erudita dottoressa, che avrebbe così volentieri lasciato la sua cattedra nella famosa università di Bologna per la felicità d'amore del matrimonio (“ Novella d'Andrea „, 1903). In queste due ottime commedie Fulda dimostrò di avere imparato molto nella sua traduzione dei “ Romantici „ (1895) e del “ Cirano di Bergerac „ (1898) di Edmond Rostand, del poeta francese che ci evocò colla sua *Comédie héroïque* un capitolo della civiltà e della storia teatrale francese in colori così fulgidi e con tanto sfavillìo di vita. Il traduttore tedesco del “ Cirano „ non ne ha pur troppo imitato ne' suoi proprii drami la nota nazionale nella glorificazione che fa Rostand della antica cavalleria francese.

Durante una gran parte del secolo XVII e XVIII la commedia francese si era contentata di arrabattarsi collo impiego dei *Charactères* preparati nello arsenale di La Bruyère. Diderot fece allora la proposta di portare sulla scena le varie classi sociali invece dei pochi caratteri veramente comici. La proposta non aveva niente di nuovo, poichè Molière aveva già mirato a questo intento in “ *Le malade imaginaire* „ coi medici, Racine nei “ *Plaideurs* „ non solo coi litigiosi ma pure coi magistrati, e la commedia sassone si era occupata per parte sua di medici e di clero rurale. Malgrado ciò, Lessing, nell'articolo 86 della “ Dra-

maturgia amburghese „, attribuì una speciale importanza alla proposta di Diderot: certamente sostenne, rispetto alle esigenze di Diderot, che il carattere delle persone dovesse commisurarsi ai doveri della loro condizione. Quest'esigenza avrebbe potuto far naufragare di nuovo la barchetta dramatica “ agli scogli dei caratteri perfetti „, da cui egli stesso l'aveva con fatica distornata nel suo “ Laocoonte „. Poichè Lessing lodava e biasimava parimenti in tal modo la proposta di Diderot. accennando, senza dirlo espressamente, fino a qual punto potesse tornare fruttuosa per la commedia e per la tragedia. Non già la coincidenza del dovere di classe e del carattere, bensì il loro contrasto giova al drama. Il fatto di Tellheim che si lascia trascinare da umana compassione per la contribuzione militare che ha da riscuotere e presta egli stesso il denaro, mette l'ufficiale in vergognoso sospetto. Il giudice Adam innamorato, che deve dare la sentenza sull' “ Orciuolo spezzato „, riesce comico per il dissidio fra il suo ufficio ed il suo carattere. Questa contradizione diventerebbe affannosa e tragica nelle sue conseguenze senza la presenza del consigliere di giustizia Walter. Si deve perciò valersi nel drama. in riguardo del ridicolo e del serio, dello impiego raccomandato da Diderot di determinate condizioni sociali, del che ci forniscono per prova famosissimi esempi nel secolo XVIII lo “ *Jäger* „ di Iffland ed i “ *Journalisten* „ di Freytag ed il “ *Maler* „ di Wilbrandt nel secolo XIX. Ci si presentano anzitutto i drami soldateschi in una serie non interrotta dalla “ Minna von Barnhelm „ di Lessing fino all'età presente. È la naturale conseguenza del servizio militare obbligatorio per tutti e del credito acquistato dal compatto esercito tedesco in pace ed in guerra con il disinteressato adempimento del dovere, col sangue e colla fedeltà se anche sulle scene colui che veste la divisa del re esercita un fascino speciale. Ma non corrisponderebbe guari alla serietà ed al credito del ceto se l'ufficiale figurasse nella commedia solo come un “ damerino „ o un pescatore di “ pesci d'oro „. Basta solo ricordare come l'annoverese *Georg von Ompteda* (nato nel 1863). uno dei migliori narratori moderni, abbozzò dei quadri di vita militare d'altra fatta ed anche meno allegri ne' suoi tre romanzi bellissimi e fedeli alla verità “ *Deutscher Adel um 1900* „ (“ *Sylvester von Geyer* „; “ *Eysen* „; “ *Cäcilie von Sarryn* „). Ompteda, che fu anche uffiziale, sa raccontare in modo commovente i sacrifici per una seriissima educazione dei figli di quelle famiglie che in un mondo dominato dalla bramosia del guadagno servono ancora solo per l'onore al re, preoccupandosi di educare il popolo alla difesa della patria.

Il pubblico dei teatri si sentì a poco a poco stufo degli uffiziali di Moser ed aveva oramai riso abbastanza di quelli di Reif-Reiflingen. Di ben altro genere furono i due drami militari che ottennero rapidamente l'uno dopo l'altro i maggiori successi dopo Moser e prima dell'erompere della insulsissima “ febbre degli usseri „. Nella tragedia militare di *Hartleben* “ *Rosenmontag* „ (1900) e nel drama di *Beyerlein* “ *Zapfenstreich* „ (1903) appaiono una buona volta dei problemi più serii associati colla figura scenica, d'altronde solo comica, del luogotenente amato da tutti.

Otto Erich Hartleben (nato nel 1864 a Klausthal, morto il 1905 a Gardone) aveva già al suo attivo una serie di opere: versi di un vivo colorito erotico, licenziosissimi racconti (“ *Die Geschichte vom abgerissenen Knopf* „, “ *Vom gastfreien Pastor* „), il drama sociale “ Hanna Jagert „ (1893) ed un drama indirizzato contro il duello “ *Ein*

Ehrenwort „, frivole commedie satiriche („ *Die Erziehung zur Ehe* „, „ *Die sittliche Forderung* „, 1893-96). Gli avvenne allora il caso fortunato di rifoggiare nel „ *Rosenmontag* „ per i nuovi tempi la storia d'amore di „ *Kabale und Liebe* „. L'intrigo per mezzo del quale il luogotenente Hans Rudorff viene portato a credere alla infedeltà della sua diletta e per le sue imprevedute conseguenze finisce per darsi la morte, avrebbe potuto avvenire in qualsivoglia altro ambiente che non in un corpo di ufficiali del Reno. Ma se il „ *Rosenmontag* „ al suo primo apparire fu esaltato solo in qualità di una produzione d'una grande efficacia scenica, dimostrò in seguito una tal vigoria di vita che si potrebbe inclinare ad annoverarlo fra i pochi drami dell'ultimo decennio, che rappresentano nella letteratura per lungo tempo l'epoca della loro origine. Sovra l'ottima descrizione d'ambiente e sovra il disegno colto dalla vita dei varii luogotenenti, che rappresentano veri tipi, è diffuso un velo di poesia ed il miglior umorismo di caserma.

Lo „ *Zapfenstreich* „ di *Franz Adam Beyerlein* (nato nel 1871 a Meissen) che provocò presso gli alti gradi militari uno scandalo fondato piuttosto sovra un equivoco che non sovra il drama, manca all'incontro di soffio lirico. Nei finali degli atti, di cui l'ultimo ricorda palesemente la finale della „ Emilia Gallotti „ di Lessing, come il drama di Hartleben ricorda „ *Kabale und Liebe* „ di Schiller, l'effetto viene intenzionalmente cercato. Tuttavia lo „ *Zapfenstreich* „ appare un drama di classe nel senso di Diderot e Lessing assai più che il „ *Rosenmontag* „. I drami anteriori di Beyerlein come il suo primo romanzo passarono così inosservati che non furono esumati neppure successivamente. Ma al suo secondo romanzo „ *Jena oder Sedan?* „ (1902) non tornò soltanto utile il titolo ben scelto. Di fronte per un verso a parecchi sintomi minaccianti l'intima compagine dello esercito tedesco e per l'altro alla vana apparenza dominante sempre più la vita politica e ad una fastosità illudente la Germania sovra la gravità della situazione piena di pericoli i più ardenti e più degni amici dello stato e dello esercito si trovarono di necessità gravemente preoccupati. E a questa preoccupazione si dà la sua espressione adatta nel titolo del romanzo di Beyerlein mentre nello stesso tempo anche i nemici dei fondamenti della vita nazionale tedesca indissolubilmente collegati collo esercito in uno stoltissimo accieeamento si rallegravano malignamente della forma data alla questione da Beyerlein. Il valore artistico del romanzo e del drama di Beyerlein non si deve certamente esagerare. Ma non corrisponderebbe all'indole di una storia letteraria e si offrirebbe un falso quadro della condizione momentanea della letteratura tedesca se la connessione che si impone col romanzo e col drama di Beyerlein della letteratura e della vita pubblica non venisse presa in considerazione. Delle opere letterarie possono avere importanza anche senza uno speciale valore artistico, allorchè viene fatto al suo autore di trovare una espressione accolta da un gran pubblico per la più conveniente nella sua concisione alle grandi correnti del tempo. L'abilità di Beyerlein in questa bisogna si scorge dal riepilogo della impressione della seduta del tribunale di guerra nelle parole del capitano di cavalleria: „ Se in questo luogo si fosse pure avuto cura, che il sergente degli Ulani venisse colto a mo' del suo squadrone da un caso di deliquio i francesi avrebbero stimato oramai giunta l'ora della rivincita! „. Così il pensiero fondamentale del romanzo della influenza perniciosa dello allargarsi della brama del godimento, in cui si scorda il dovere e della ambizione smodata dei giovani ufficiali che minacciano di scuotere l'antico buon nocciolo dello esercito dello imperatore Guglielmo I, il Vittorioso, viene espresso anche nel drama.

Se nelle produzioni che trattano degli errori dei singoli ceti o dei conflitti fra il dovere di classe e la propria inclinazione il soldato attira sovra di sè

l'interesse più vivo così come dopo la guerra dei sette anni, il drama non cessa però dal volgersi pure ad altre classi. Hartleben stesso tentò di mettere a fianco della sua "tragedia militare" un drama studentesco ("*Im grünen Baum zur Nachtigall*", 1905) che non ottenne quel buon esito che ingiustamente e fuor di misura fu concesso alle scene studentesche di Meyer-Förster: "*Alt-Heidelberg*" (1901). In romanzi della vita studentesca Paul Grabein ("*Vivat Academia*", 1903), Eduard Stilgebauer nei quattro volumi del suo "*Götz Krafft. Geschichte einer Jugend*" (1904-05), August Friedwalt ("*Katholische Studenten*", 1905) misero in rilievo la poesia della vita studentesca. Anche da attori si portarono sulla scena delle commedie acutamente satiriche contro le mene del mondo comico, come "*Ein wahrer Adelsmensch*" di Erich Ziegel, e "*Hinterm Zaun*" (1908) di Karl Rössler. Anche "*Der Star*" di Hermann Bahr e "*Die gelbe Nachtigall*" sono da noverare fra le commedie di ambiente comico per la loro satira delle acclamate celebrità artistiche. Già prima che Eugène Brieux fustigasse nella sua "*Robe rouge*" notevoli debolezze della magistratura francese, l'avvocato berlinese Richard Grelling descrisse nel suo drama "*Ralsen wider Ralsen*" (1893) la tragica posizione del giudice che deve accusare una donna di un passo falso commesso prima del suo matrimonio e a cui egli stesso l'ha sospinta. L'irlandese Shaw, nelle sue commedie "*Der Liebhaber*" e "*Der Arzt am Scheidewege*", recitate per molte volte sulle scene tedesche, scelse la classe medica a bersaglio delle sue acute freccie, mentre fra gli autori tedeschi il tirolese Heinrich von Schullern nel suo romanzo "*Aerzte*" (1902) e Schönherr ne' suoi drami trattarono della posizione e dei doveri dei medici, e Bahr in "*Der Meister*" (1903) ironizzava sul medico di grido. Il tedesco-boemo Anton Ohorn, che fino dal 1872 cominciò la sua feconda produzione letteraria, ottenne il suo primo gran successo con scene di vita monacale, descrivendo naturalmente con tendenza liberale il contrasto fra i monaci stessi di una più rigida e di una più mite concezione della vita nei due drami claustrali "*Die Brüder von St. Bernhard*" e "*Der Abt von St. Bernhard*" (1904-06).

Come al tempo dello "*Sturm und Drang*" Lenz aveva illustrato nelle sue commedie di costume le condizioni del maggiordomo di corte e dei soldati nelle loro debolezze, così negli ultimi anni la commedia d'ambiente professionale partecipò pure di conserva col drama militare del favore del pubblico.

Max Dreyer di Rostock (nato nel 1862) le cui rimanenti produzioni non sono degne di nota descrisse nel suo drama "*Der Probekandidat*" (1899), forse ispirato dal drama del norvegese Knut Hamsun "*An des Reiches Pforten*", il professore ginnasiale, che nell'esordio della sua carriera rinunzia all'ufficio ed alla moglie piuttosto che tacere ai suoi scolari la verità scientifica. Il professore della scuola superiore *Ferdinand Wittenbauer* in Graz volle rappresentare nel suo "*Privatdozent*" malgrado qualche esagerazione di comico e di serio un quadro della vita degli insegnanti academici di Austria (1905) come pure fece Stilgebauer nel volume finale del suo "Götz Krafft" per la università di Marburg nell'Assia. Allo incontro *Otto Ernst Schmidt* (nato nel 1862 in Ottensen) che come scrittore porta solo i suoi prenomi, raccolse nelle scuole popolari di Amburgo parecchie delle osservazioni, che utilizzò nella sua commedia "*Flachsmann als Erzieher*" (1900) per la gioia di molte madri e scolari. Otto

Ernst sa raccontare splendidamente le fiabe e fornì coi due racconti "*Asmus Semper Jugendland* „ e " *Semper der Jüngling* „ (1904-08) apprezzatissimi contributi alla nuovissima letteratura romantica. Nella "*Jugend von heute* „ (1899) derise come commediografo in nome del buon senso l'arrogante apatia dei nietzschiani. Nei drami di ambiente professorale conclude la lotta del giovane insegnante entusiasmato per la sua vocazione contro i suoi superiori di minor valore intellettuale e morale colla vittoria del migliore. Il fascino del drama di Ernst consiste come quello di "*Rosenmontag* „ di Hartleben nella descrizione ben riuscita dello ambiente.

In "*Jugend von heute* „ Otto Ernst indirizza pure la sua satira contro le mene di quella cerchia di scrittori, che al pari del Bakkalaureus di Goethe vivono nella falsa opinione assai lusinghiera per essi che vita ed arte abbiano solo avuto principio con loro. Halbe aveva già in ricordo della sua propria giovinezza indotto in "*Mutter Erde* „, 1897, il figlio del proprietario prussiano nell'ambiente letterario berlinese a sospirare togliendosi dalle sue affettazioni alla guarigione, che all'affaticato ed al disilluso della grande città promettono la vita ed il lavoro nel podere natale, nell'antico retaggio paterno. Il motivo è qui adoperato tragicamente, laddove "*Literatur* „ e "*Koketterie* „ in un atto di Schnitzler ed Auernheimer, il "*Lumpengesindel* „ (1892) di Wolzogen e le scene di uno dei caffè letterarii di Vienna ("Lumpen „ 1899) di Leo Hirschfeld (Feld) dimostrano quale simpatica materia potrebbe appunto offrire alla commedia la descrizione dello ambiente letterario moderno e della sua vita. Una rappresentazione dramatica soddisfacente del letterato di professione o per dilettantismo non è stata fatta finora. Essa si scosterebbe di certo dalla glorificazione che circondò nel drama di ambiente artistico anteriore i poeti colla aureola della passione e della creazione per cadere completamente nel campo della commedia satirica.

Commedie con una punta satirica che ricorda il "*Simplicissimus* „ possono ritenersi una caratteristica della recentissima scuola letteraria di Monaco, la cui natura e le cui tendenze non sono male illustrate da "*Zwei Münchener Faschingsspiele* „ di Bierbaum. Gli scrittori dei quali ci siamo finora occupati appartengono tutti alla Germania del Nord. Anche il francofortese Fulda vive in Berlino. Halbe, prussiano occidentale, piantò le sue tende in Monaco, ma si può tutto al più scoprire in lui qualcosa della gaiezza meridionale tedesca nell'eccitamento e nel dileggio di sè stesso della sua commedia romantica "*Walpurgistag* „ (1902). Ma a poco a poco, come già si è rilevato a proposito della rivista di Conrad "*Die Gesellschaft* „, si trovò al posto del Parnasso di Monaco dei tempi di re Max II una più giovane schiera di autori, che si creò pure nel 1904 il suo organo, rapidamente giunto ad un vigoroso sviluppo nei "*Süddeutsche Monatshefte* „. Il contrasto, accentuatosi a poco a poco sempre più acuto nel campo delle arti figurative fra Berlino che aspirava alla supremazia assoluta e l'" artistica città „ di Monaco fondata da re Ludwig I, proruppe pure nel campo letterario fino dal primo numero dei "*Süddeutsche Monatshefte* „, fondati in Monaco. Joseph Hofmiller inaugurò in essi la campagna per la liberazione del " teatro tedesco „ dalla soggezione degli stranieri e dal predominio ingiustificato di Gerhart Hauptmann e Paul Marsop incitava i tedeschi meridio-

nali ad affermare finalmente, in contrapposto alla dittatura del gusto berlinese, la " consapevolezza del proprio valore, intieramente fondata sul loro carattere particolare ".

Accanto a Conrad, la cui produzione letteraria si restrinse al campo della poesia narrativa, il suo conterraneo di Franconia, *Wilhelm Weigand*, nato il 1862 in Gissigheim, appare il rappresentante più insigne della giovane scuola poetica di Monaco. Come egli proseguì una parte dell'opera del conte Schack, sebbene in limiti più ristretti, colla istituzione di una raccolta di quadri giovevoli per la conoscenza della evoluzione moderna della pittura, fece così pur rivivere nella sua opera letteraria l'aspirazione affermatasi nella scuola poetica anteriore di Monaco verso una coltura più vasta e più profonda. Egli appartiene alla generazione aspirante a nuovi ideali, ma cerca, in contrapposto a tanti scrittori sospinti senza ombra di pensiero dalla corrente del giorno, di associare l'ideale di cultura del periodo anteriore, più domestico colla storia e, da essa meglio ammaestrato, colle esigenze dei modernissimi. Nel capolavoro di Weigand, lentamente ampliatosi e giunto a maturanza dal 1897 al 1909, la serie dramatica "*Renaissance*" composta di sei tragedie, questa armonica unione di elementi della poesia antica e moderna viene raggiunta con una bella e forte efficacia artistica.

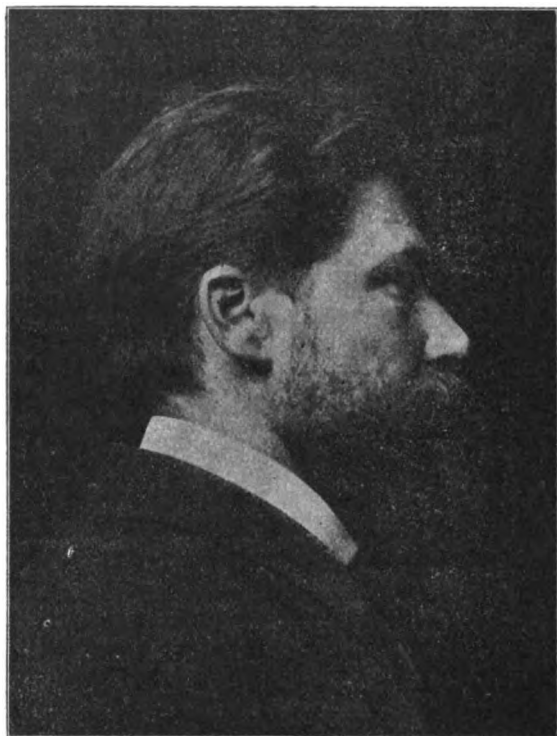



Fig. 108. — Da fotografia.

Come Weigand si mostrò uno storico della coltura, ricco di cognizioni e di pensieri, nella traduzione delle lettere dell'abbate Galiani di Napoli e nella sua edizione di Rabelais e di Montaigne (1906-10), si liberò così già anteriormente coll'audace ma purtroppo anche inutile denunzia dei mali del movimento letterario moderno ("*Essays*", 1899; "*Das Elend der Kritik*", 1895) da ogni partigianeria. Quale narratore abbozzò con intelligente amore quadri attraenti per la storia della civiltà delle piccole città di Franconia con descrizioni della vita recente ed antica e di tipi bizzarri della sua patria nel romanzo "*Die Frankenthaler*" e poi nelle due raccolte di novelle ("*Michael Schönherrs Liebesfrühling*", 1904; "*Der Messiaszüchter*", 1906). Ripetute raccolte liriche ("*Sommer*", 1894; "*Auswahl*", 1904; "*In der Frühe*", 1906; "*Der verschlossene Garten*", 1909) ci fanno conoscere la profondità di una

salda concezione della vita nonchè la persistenza di una giovanile capacità di entusiasmo e di uno schietto culto della bellezza in poesie di forma purissima. Ma Weigand trovò il punto centrale della sua attività creatrice nel drama. Non si può forse affermare che la commedia sia un campo a lui propizio (" *Neuer Adel* "; " *Der Wahlkandidat* ", 1893), ma nel drama moderno di società ed a tesi (" *Der Vater* ", 1894; " *Agnes Korn* ", 1896; " *Der Einzige* ", 1899) come sovratutto nella tragedia storica si affermò un poeta di forte abbozzo e, per quel poco che i teatri si apersero a questo autore nobilmente disdegnoso della moda del giorno, pure un efficace autore dramatico.

La tragedia tedesca " *Florian Geyer* " " abbozzata e cominciata " prima della strepitosa caduta del drama di Hauptmann, sebbene sia stata pubblicata solo nel 1904 fu caratterizzata da Weigand stesso nella dedica quale la " tragedia della mia patria ". E non solo il vivo interesse del figlio della terra di Franconia ma l'intiera concezione e rappresentazione del cavalleresco duce dei contadini ed il destino dei contadini stessi furono espressi da Weigand in una prosa vigorosa, talchè il suo drama eccellentemente costrutto è pregevole contributo ad una schietta arte patria. Ma di fronte ad esso si eleva poi impressionante per la efficacia delle linee e del colore il magnifico edificio di " *Renaissance* ". L'autore da esperto conoscitore della storia e dell'arte d'Italia ci guida dal singolo destino, che forma il drama introduttivo, della " *Tessa* " trascinata nella lotta dei partiti di Siena a Firenze agitata dalla propaganda dell'asceta *Savonarola* contro la giocondità sensuale dei Medici ed alle violenze di " *Cesare Borgia* ", il principe concepito nel senso del Machiavelli, fino all'ultimo tirannicida imbevuto delle antiche idee di libertà, " *Lorenzino* " il Bruto fiorentino. Ciascuno dei sei drami fa parte da sè e tuttavia formano per il loro contenuto ideale un tutto coerente, che si innalza per insigne bellezza al di sopra della massa dei prodotti dramatici come pure della grande schiera dei recentissimi lavori ispirati dal rinascimento.

Il barone Hans von Gumppenberg (nato il 1866 in Landshut), che al suo drama storico dei tempi di Carlo Magno (" *Der erste Hofnarr* ", 1899) fece seguire le due prime parti di un " ciclo di quadri storici tedeschi, dalla fondazione del regno elettivo tedesco fino alla morte di Ottone III " (1904), appartiene pure alle giovani forze di Monaco. Il barone *Ferdinand von Hornstein* (nato nel 1865 in Monaco) scelse a protagonisti di suoi drami i due fondatori di religioni: " *Buddha* " (1899) e " *Mohámed* " (1906), e la dramatica leggenda " *Buddha* " fu recitata nel *Hoftheater* di Monaco, malgrado la libera trattazione di questioni religiose. Non furono risparmiate all'autore delle noie che lo indussero a far precedere la sua seconda opera da un dialogo fra il poeta ed il buffone con acutissime doglianze sovra la " abbietta condizione, in cui si trovano ora la maggior parte delle scene tedesche " e la mancanza di rispetto, colla quale si tratta l'arte dramatica in confronto delle cure più diligenti che si hanno per l'opera in musica.

Ai dramatici monacesi che si acquistarono credito sulle scene appartiene anche Elsa Bernstein (nata il 1866 in Vienna), che scrive anche sotto il nome di *Ernst Rosmer*, la figliuola dell'ottimo compositore musicale Heinrich Porge, chiamato a Monaco da Richard Wagner.

Nella anteriore commedia sentimentale " Tedeum " (1896) come nel drama " Johannes Herkner " (1904) la figlia collocò la persona del suo padre disinteressa-

tamente entusiasta nel centro del drama, mentre ambedue i lavori " *Dämmerung* „ (1894) e " *Maria Arndt* „ (1908) trattano il problema di un padre che rinunzia per amor della prole alla propria felicità d'amore e così pure d'una madre. La introduzione di una medichessa in " *Dämmerung* „ e del conflitto coniugale in " *Wir drei* „ appartengono alle peggiori aberrazioni naturalistiche. La Bernstein ha pure così male sfigurato la fiaba dei due poveri " Figli di re „ (1897) nella sua riduzione dramatica colla introduzione di un motivo materiale cui neppure la musica di *Engelbert Humperdinck*, l'autore della leggiadrissima leggenda di " Hänsel e Gretel „ non riuscì a conferire di nuovo la fragranza indispensabilmente pura della fiaba. Dalle angustie del drama di società tentò pure Rosmer di uscir fuori nelle due tragedie " *Themistokles* „ (1897) e " *Nausikaa* „ (1906), dove scelse il verso sciolto per questo motivo della Odissea già rielaborato da Goethe per una tragedia d'amore. Delle commedie e degli spettacoli in cui il marito della Rosmer, l'avvocato monacese e critico *Max Bernstein*, diede prova della sua perizia scenica, il lavoro in dialetto " *D' Mali* „ (1901) è di gran lunga il meglio riuscito.

Se la anteriore scuola poetica di Monaco fu in parte composta di tedeschi del Nord, che avevano assecondato lo invito del re Massimiliano II, Monaco stessa esercita ora per contro una forza di attrazione. Grazie ad essa, oltre Max Halbe e Bierbaum, anche i fratelli *Mann* di Lubecca, Thomas, l'autore del romanzo " *Die Buddenbrooks* „ e del dialogo " *Fiorenza* „ (1905), come il novelliere ed il lirico ultramoderno Heinrich, fissarono la loro residenza in Monaco. Parimenti i due baltici, il conte *Eduard Keyserling* (nato nel 1858) ed il righese *Korfiz Holm* (nato nel 1872) si annoverano fra gli scrittori monacesi. Il conte Keyserling associò nei due drami sociali " *Der dumme Hans* „ (1901) e " *Peter Hawel* „ (1903) un caldo sentimento per i deboli e gli oppressi colla capacità di rispecchiare poeticamente la realtà nel drama. Holm, allo incontro, trattò in antico stile nel poema dramatico " *Die Könige* „ (1901), pieno di una insolita profondità di sentimento, la contesa pel trono del vero rampollo regale e dello usurpatore. L'antico motivo raggiunse nel drama rappresentato in Monaco nuovo potere di attrazione.

Anche nella cerchia dei collaboratori del " *Simplicissimus* „ uscente in Monaco si ritrovarono gente del paese ed altra venuta di fuori. Dei collaboratori del giornale umoristico che provoca tanti scandali e a cui compete un'importanza non discutibile per lo sviluppo e per la degenerazione della satira moderna in Germania, uscirono in parte gli " *Elf Scharfrichter* „ che cercarono di conferire allo " *Ueberbrettl* „ di Wolzogen uno speciale colorito locale monacese. Fra questa *bohême* proveniente dal " *Simplicissimus* „ e dal " *Buntes Theater* „ si trovò pure in Monaco di casa l'annoverano *Frank Wedekind* (nato nel 1864), che trasportò poi la sua dimora a Berlino. Col nome di " scene monacesi „ egli caratterizza le mariuolerie, che fa rappresentare dall'eroe del suo drama " *Der Marquis von Keith* „ (1900).

Se mai uno scrittore si è sollazzato a far prendere sul serio da' suoi contemporanei la maschera da lui assunta per capriccio e per bisogno ciò avvenne proprio dell'attore Wedekind in cerca di grandi effetti. Lo scherzo scenico affine allo *Ueberbrettl*, come la descrizione delle varie importunità, dalle quali deve difendersi un vano, divinizzato " *Kammersänger* „ sono trattati da Wedekind con piacevole allettamento

(1900). Ma allorchè egli sotto la influenza di " Nana " di Zola tenta di rappresentare la vita di una sgualdrina che scende sempre più basso nel duplice drama " *Der Erdgeist* " — " *Die Büchse der Pandora* " (1895 e 1904) il suo naturalismo si smarrisce oltre i confini, che separano la riproduzione artistica dalla realtà della letteratura licenziosa *à sensation.* E parimenti indegno di scusa si è quando in "*Hidallah* " (1904) fa finire mediante un suicidio l'odioso fondatore di una società per l'allevamento dei bei uomini, da lui stesso imitato con predilezione, e difende nel " *Totentanz* " (1906) il commercio delle fanciulle e ne deride la guerra che gli si muove, e in " *Musik* " (1907) dialoga con una prolissa pittura di attacchi isterici le conseguenze del traviamento di una giovane cantatrice per opera del suo maestro.

Solo quando Wedekind con suo stupore si accorse che si sopportavano sulle scene questi ripugnanti prodotti del cinismo, egli e Max Reinhardt non ebbero scrupolo di far rappresentare la tragedia infantile " *Frühlingserwachen* " composta fino dal 1891 ma tenuta per lungo tempo nel cassetto. La questione trattata di bel nuovo con predilezione da educatori e da medici, se e come la gioventù debba essere edotta intorno alle cose sessuali ed ai loro gravi pericoli, viene satiricamente lumeggiata da Wedekind in " *Frühlingserwachen* " e senza alcuna preoccupazione dramatica in una serie di piccoli quadri collo esempio di due coppie coniugali che operano secondo principii diversi ma collo stesso infelice risultato. Il successo sensazionale di codesto denudamento di corpi e di anime infantili sulla scena come quasi tutta l'opera letteraria di Wedekind si può solo deplorare e condannare quale un triste segno della peggiore degenerazione estetica e morale.

Mentre l'impiego dello stile del " *Simplicissimus* " nella trattazione di problemi sessuali-pedagogici appare una grossolana mostruosità, è all'incontro bonariamente rallegrante e completamente al suo posto nelle facezie e nelle descrizioni satiriche, colle quali *Ludwig Thoma* (nato nel 1867 in Oberammergau) e *Josef Ruederer* (nato nel 1861 in Monaco) scuotono ora ridendo la berretta a sonagli del buffone ed assestano altra volta colpi di frusta.

La derisione di Thoma degli zelanti impiegati subalterni nello *schwank* " Die Medaille " e del facile cangiar di opinioni politiche dei piccoli comuni che desiderano la loro ferrovia locale (" Lokalbahn ", 1902), come il rinnovamento dello antico tema di Tartufo nella commedia " Moral " (1908) in cui anche l'infiammato moralista della rigida polizia si rovescia come una manica per il giuoco di altissime influenze; tutto ciò sono scherzi del Simplicissimus ampliati e dramatizzati. Ma Thoma fa dello spirito assai buono con un rozzo umorismo bavarese ed assesta dei forti colpi per il meglio. Le sue " Lettere di un deputato bavarese " (1908) sono malgrado le amare puntate contro la maggioranza del parlamento bavarese così allegre che neppure i suoi avversari politici possono leggerle senza sorriderne di piacere. Nel suo ottimo romanzo contadinesco " *Andreas Vöst* " (1905) egli dimostrò che l'autore di " *Grobheiten* " (1901) e di " *Lausbubengeschichten* " (1905-07) sa condurre battaglie senza riguardi contro le aberrazioni del clericalismo ma con armi seriissime. La storia del bravo e fedele contadino che si preoccupa per la comunità come per il suo podere e che va in rovina nella lotta che gli viene imposta contro il parroco avido di dominio e di vendetta è raccontata con una riproduzione magistrale della realtà acutamente osservata, in modo commovente. Un riscontro al romanzo contadinesco di Thoma l'abbiamo nella descrizione di *Ruederer* della lotta di maestri e parroci nel romanzo " *Ein Verrückter* " (1894). Le " *Münchener Satiren* " come il libro " *München* " (1906-07) che deridono con ardente affetto per la città patria

ma senza pietà casi della vita politica ed artistica di Monaco, i suoi agiati abitanti del suburbio e gli operai trafilatori, sono finora le cose migliori di Ruederer di conserva col serio romanzo. La sua attitudine dramatica, a cui riuscì nella "*Fahnenweihe*" (1894) un buon drama popolare con un colorito fortemente satirico, gli fallì allorchè si cimentò sul terreno storico e volle foggiare dramaticamente nel "*Morgenröte*" in un quadro di costumi monacesi lo sfratto dell'amante del re Ludwig I, della danzatrice spagnuola Lola Montez.

Ruederer portò nel 1908 sul *Künstlertheater* della esposizione di Monaco una satira di stile più grande, altrettanto politica negli attacchi alla democrazia socialista quanto nelle questioni d'arte contro i pontefici letterarii di Berlino. Il salto rischioso, che aveva fatto una volta Goethe trapiantando gli "Uccelli" aristofanici da Atene ad Ettersburg, fu ripetuto da Ruederer col rimaneggiamento degli "Uccelli" nella sua commedia satirica "*Wolkenkuckucksheim*". La rappresentazione in Monaco aveva provocato una accanita discussione sul lavoro, di cui solo il coro degli uccelli fu lodato senza contradizioni come una geniale trovata di travestimento artistico. All'incontro nella lettura la satira della commedia si mostra intieramente fallita, come la rappresentazione sul *Deutsches Theater* di Berlino ne rivelò la sua impossibilità teatrale. Ma pure il *Künstlertheater* di Monaco fallì completamente nel riguardo letterario, malgrado la grande fama della sua importanza esemplare di teatro riformistico. Se nella decorazione mediante scene tonde ed in rilievo alcuni si sentirono forse guadagnati a sviluppare altre novità tecniche, le rappresentazioni nel *Künstlertheater* fecero tuttavia la impressione che la subordinazione del poeta al pittore fosse comperata a prezzo troppo caro. La parola d'ordine "*rethéâtraliser le théâtre*" si giustifica come una reazione alla esagerata magnificenza degli apparati scenici, ma la sua positiva realizzazione nel teatro della esposizione non fu sempre artistica. E la città artistica della Germania meridionale, colla chiamata del direttore di scena berlinese Reinhardt, per la seconda stagione del *Künstlertheater* di Monaco, ammise la sua bancarotta appunto nel campo sul quale l'affermazione di un vigoroso genio paesano sarebbe assai desiderabile e di giovamento per tutta la Germania.

Monaco possiede già fino dal 1901, per una rappresentazione veramente artistica degli spettacoli nel *Prinzregenten-Theater* istituito da Ernst von Possart in sul modello di quello di Bayreuth, una base così sicura. quale è ancora nell'aspirazione di altri luoghi. Ma l'impiego delle scene wagneriane per il drama classico non si potè pur troppo effettuare col congedarsi di Possart dal teatro reale, a cui aveva appunto rivelato un Mozart dramatico colla sua creazione delle rappresentazioni mozartiane in pieno stile nel *Residenztheater*. Appunto per queste rappresentazioni di Mozart aveva Possart istituito le scene girevoli, che poi Reinhardt adottò per i suoi *Kammerspiele*. Un predecessore di Possart, Karl Freiherr von Perfall, aveva allo incontro messo a profitto dei vecchi progetti di Schinkel per una riforma della messa in scena degli spettacoli colla istituzione delle cosidette "*Shakespearebühne*". Questa riforma scenica per la recita del drama rimase finora ristretta a Monaco, ma fece buona prova sul *Hoftheater* di Monaco per gli antichi e nuovi spettacoli, dove sono frequenti le mutazioni di scena (Shakespeare, Götz von Berlichingen, Martin Greif) e si dimostrò suscettibile di ulteriori miglioramenti.

Il repertorio teatrale della capitale bavarese, destinata ad una feconda influenza, mostra finora solo colla coltivazione dell'opera in musica della giovane scuola tedesca una posizione indipendente rispetto a Berlino. Il "*Fauler Hans*" (1885) dell'amabile idealista Alexander Ritter, il "*Bärenhäuter*" (1899) di Siegfried Wagner, il "*Theuerdank*" ed il "*Lobetanz*" del defunto Ludwig Thuille, la "*Rose vom Liebesgarten*" (1902-04) di Hans Pfitzner, lo "*Ingwelde*" di Max Schilling, il "*Pfeifertag*" ed il "*Moloch*" (1908, secondo la tragedia incompiuta di Hebbel), lo "*Zinnober*" di Siegmund von Hausegger ricavato dalla "Klein Zaches-Märchen" di Hoffmann, l'"*Ilsebill*" di Friedrich Klose (1905) non sono affatto in generale dei tentativi riusciti, ma degni di essere tenuti in serio conto per l'ulteriore sviluppo del drama musicale in rapporto a Richard Wagner. Il fatto che queste opere escono da Monaco o che qui poterono trovare un culto particolare è uno degli effetti postumi che Monaco e la Baviera debbono alla intromissione di Ludwig II, già combattuta con tanto insensata passione, alla chiamata che il re fece di Richard Wagner nella sua capitale.

In una posizione assai più favorevole dei monacesi, che non ebbero in loro soccorso nel campo dramatico nessuna efficace tradizione locale, si trovarono i *dramaturghi austriaci* nell'antico teatro civico di Vienna. Il voler contrapporre una speciale letteratura *austriaca* alla tedesca è cosa naturalmente contraria alla verità ed alla storia. Pertanto il maggior poeta della Ostmark, Grillparzer, malgrado il suo spiccato sentimento politico giallo-nero, dichiara che la eccellenza della sua opera dipende dal suo fido riconnettersi a Schiller. Conrad fece così buona prova anche qui nella difesa cavalleresca della comunanza artistica tedesca, allorchè nella sua "*Gesellschaft*" vigorosamente rigettò la stranissima idea di una letteratura austriaca indipendente che si servisse solo per caso della lingua tedesca, considerandola quale un tradimento del nazionalismo tedesco. Come tutta la musica tedesca risente della influenza dei musici tedeschi vissuti in Austria, di Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, e della influenza di Vienna, la città dei walzer di Johann Strauss, e di là l'originale, nobile sinfonista *Anton Bruckner* (1824-96) ed il poetico autore di *lieder*, *Hugo Wolf* (1860-1903), inviarono in tedescheria le loro opere, così degli scrittori tedeschi viventi sotto il reame degli Absburgo seguirono e seguono gli impulsi provenienti dallo impero tedesco. Le onde del movimento spirituale non si poterono più, fino dalla metà del secolo decimottavo, contenere dal loro vario fiottare mediante artificiose arginature. Ma è pur cosa naturalissima e vantaggiosa per la generalità che la letteratura tedesca rispecchi nell'antica *Ostmark* tedesca la gaia e sensuale indole della stirpe austriaca. Sarebbe da deplorarsi grandemente che le traccie della commedia popolare, famose da tempo antico e così facilmente riconoscibili ancora in Anzengruber, si fossero perdute presso i moderni. In fatto costoro eressero le loro case e le loro casette moderne sovra le antiche fondamenta in vario modo e per l'utilità comune. In tal senso possiamo anche noi considerare di nuovo la recentissima scuola poetica viennese quale un gruppo speciale, sebbene Hauptmann, Sudermann, Fulda si rappresentino usualmente nel Burgtheater, come d'altra parte Schnitzler e Hofmannsthal su quasi tutte le scene dello impero tedesco. Il versatile *Hermann Bahr* (nato nel 1863 a Linz), che

si provò in tutti i campi, ci facilitò lo studio di questo scambio fra il teatro del nord e del sud colle sue collezioni di *premières* viennesi, colle sue recensioni teatrali e le “*Glossen zum Wiener Theater*” dal 1900 al 1907.

Delle incursioni di Bahr nel drama serio tanto con un lavoro storico (“*Josephine*”, 1898) quanto con lavori moderni (“Der Apostel”, 1902; “Der Meister”, 1903) non vale la pena di parlare. Ma nella commedia satirica egli non smentisce le buone tradizioni viennesi sia che egli tragga fuori quadri di storia del costume e tipi dai giorni dell'entusiasmo viennese per Klopstock (“Der Krampus”, 1901), sia che egli derida la vita di famose celebrità femminili del teatro moderno nello “*Star*” (1899) o che volga più addentro lo sguardo dietro le quinte nella “*Gelbe Nachtigall*” (1907). Una promessa serie di romanzi, in cui “tutti i tipi del mondo borghese dell'Europa moderna dovrebbero essere ricondotti ad alcuni pochi modelli originarii creati dalla natura” ha per introduzione poco edificativa la relazione amorosa di uno studente israelita con una tragica acclamata (“Die Rahl”, 1909). Della trasposizione delle “*Femmes savantes*” di Molière nei saloni moderni della città del Danubio (“*Wienerinnen*”, 1900), e nel “*Ringelspiel* (1907) Bauernfeld si sarebbe rallegrato, pur restando dubbio se l'antico comico viennese sarebbe stato edificato di quella coloritura diventata usualmente più cruda dopo la sua morte. Ma certamente Raimund ed Anzengruber avrebbero sorriso con soddisfazione a *C. Karlweis* (Karl Weiss, 1850-1902) pel modo col quale egli fece ridere, burlandosi delle nuovissime pazzie, nel “*Kleiner Mann*” (1896) sovra la goffa adulazione elettorale e sovra la moda dello atteggiarsi a socialista di un ricco e male allevato figlio di borghesi nel “*Grobes Hemd*” (1901): ambedue schietti lavori popolari del cittadino viennese.

Si può eziandio rintracciare la postuma influenza di Anzengruber nei drami “*Bartel Turaser*” (1897) e “*Korporal Stöhr*” (1901) di *Philipp Langmann* di Brünn (nato nel 1862). Ma il vittorioso ottimismo di Anzengruber è venuto meno nella fosca coloritura di corruzione e di falso giuramento dell'operaio di fabbrica Turaser. Così pure Langmann nel drama “*Die Herzmarke*” (1901) rappresenta la sconsolata inanità di una riconciliazione sociale fra lavoratori tedeschi e proprietari di fabbrica di fronte al brutale competitore americano. Anche *Max Burckhard* (nato nel 1854 in Korneuburg) cercò di riattaccarsi all'antica commedia popolare viennese nella “*Bürgermeisterwahl*” e “*'s Katherle*” (1898). Il giurista Burckhard fu chiamato nel 1890 dal suo ufficio di impiegato alla direzione del Burgtheater, dal quale fu poi allontanato nel 1898 appunto per causa della inaspettata abilità. Il regio ed imperiale consigliere di giustizia colla sua descrizione dramatica del regio ed imperiale protezionismo, a cui invano tenta di opporsi l'onorevole “*Rat Schrimpf*” e coll'attacco nell' “*Im Paradies*” (1907) alla legge coniugale austriaca destò scandalo per il suo ardire negli ambienti autorevoli. Le “*Verflixte Frauenzimmer*” in un atto (1909), che rappresentano a nudo la mancanza di moralità negli ambienti aristocratici, ci rivelano nel Burckhard che si accosta d'altra parte alla commedia popolare un imitatore di Schnitzler. I sentimenti dei drami di Burckhard ci appaiono del resto più lodevoli che non le loro qualità poetiche.

Karl Schönherr (nato nel 1868 ad Axams nel Tirolo) viene esaltato nei confini di una scuola letteraria viennese quale l'unico poeta vivente dell'Austria in contrapposto ai semplici scrittori. Ma la storia letteraria deve lasciar da parte questa levata di scudi non altrimenti che una mal fondata impresa settaria con tanti altri storti giudizii ed esagerazioni del giorno. Il tirolese ben conosce da

vicino i contadini della sua patria alpestre e sa portarli sulla scena con cruda realtà, e volentieri fa pure valere la predilezione del dottore vivente in Vienna per i bravi e vecchi medici condotti. Ma le qualità artistiche di Schönherr, pur degne di encomio nella cerchia dei loro angusti confini, non si possono valutare in quella misura così alta che vorrebbero i suoi fautori.

Per quanto i recenti drami contadineschi ricordino Anzengruber, non pertanto Schönherr si distacca assai da Anzengruber e da Defregger. Egli descrive assai più sotto la influenza di un deciso naturalismo e del drama della povera gente. Non solo il titolo del suo drama onorato del secondo premio schilleriano " *Erde* „ ricorda il romanzo " La terre „ di Zola. Il vecchio e tenace Grutzenhofer e la ostessa Mona dominati dall'amore della loro terra e dalla brama di possederne di più come da un irresistibile impulso naturale sono, per quanto siano dei veri tirolesi, della razza dei contadini di Zola che per allargare la loro proprietà non indietreggiano dinanzi ad alcun ostacolo. Il vecchio sacrifica il proprio figlio, poichè non lo ritiene forte e idoneo a tale lotta per il campo ed il bosco. Solo colui che sa volere senza scrupoli mantiene il suo posto in questa " commedia della vita „. Ciò si vede nel contrasto della " Terra „ fra il padre ed il figlio del pari che nella lotta dell'uomo infermo coll'amico sano che gli contende la sua donna nel drama in un atto " *Die Bildschnitzer* „ (1900). Se ora il descrittore delle scene naturalistiche ricavate dalle case dei contadini e dei principi (" *Familie* „, 1906) si cimenta con un drama fiabesco, il " *Das Königreich* „ (1908) resta tuttavia tanto lontano dai sereni drami di Raimund, che finiscono lietamente, quanto le sue rappresentazioni fosche ma povere di azione della vita dei contadini di Anzengruber. Al diavolo travestito da musico di corte riesce di traviare — (" *Le Roi s'amuse* „ di Victor Hugo (*Rigoletto* del Verdi) ha esercitato qui consciamente od inconsciamente la sua influenza) — i puri figli del buffone di corte e di tenere perciò il principe stesso nei suoi lacci. Qui dove si tratta di conservare, in contrapposto al drama della miseria e dell'adulterio, la poesia indispensabile nella fiaba, Schönherr naufragò completamente.

Sebbene *Hans Pöhnl* (nato a Vienna nel 1849), l'autore di un drama genialmente selvaggio su Catilina, col suo tentativo di riguadagnare al teatro moderno nelle rime di Hans Sachs e con candida arte antichi temi leggendarii come il povero Enrico, la bella Maghelona, Gismonda, il cavaliere dello Staufenberg, non abbia avuto il successo dalla sua parte, i suoi " *Volksbühnenspiele* „ tedeschi sono tuttavia degni di considerazione quali sperimenti di riforma. Pöhnl tentò qui per il drama serio lo stesso ritorno alla semplice maniera di Nürnberg che Heinrich Kruse di Stralsund, pervenuto a immeritati successi dramatici in grazia sovratutto della sua potenza politica di redattore-capo della " *Kölnische Zeitung* „, raccomandava ne' suoi " *Fastnachtsspiele* „ (1887), dei quali l'ammaliante e commovente drama " *Standhafte Liebe* „ appare ancora di quando in quando sulle scene. Pöhnl aspirò nella sua attività creatrice allo stesso scopo che speravano di realizzare i fondatori del *Volksfestspielhaus* di Worms colla costruzione del loro teatro. Ma autore e teatro non si trovarono insieme, e così l'uno e l'altro fallirono, divisi coi loro ideali progetti di riforma.

Mentre Pöhnl rimane solitario fra i poeti austriaci, *Hugo von Hofmannsthal* ed *Artur Schnitzler* ci appaiono i capi riconosciuti di due gruppi distinti, ma che hanno fra loro un punto di contatto nelle loro opere principali. Hof-

mannsthal, nato nel 1874 in Vienna, fu già da noi conosciuto come lirico („*Gesammelte Gedichte*„, 1907) fra i seguaci di Stefan George e rimase pure fedele al simbolismo in parecchi de' suoi drami, come in „*Der Kaiser und die Hexe*„, pubblicato nella „*Insel*„ (1900) e nel „*Kleines Welttheater*„ (1903). Ma in

Fig. 103. — Hugo von Hofmannsthal. Da fotografia.

Hofmannsthal il tono vagamente iridescente di una nebbia simbolistica si consolida in una radiosissima magnificenza di colori, e dalla sfavillante nuvolaglia emergono delle figure a precisi contorni di carne e di sangue, ai cui sentimenti. desiderii e dolori noi possiamo partecipare umanamente. Sinfonista del colore e autentico virtuoso, Hofmannsthal si strania qual campione dello „estetismo„ e del culto della bellezza („*Der Tod des Tizian*„, 1901) e quale annunziatore del diritto illimitato dello impressionismo individuale („*Gestern*„, 1891; nuova ediz., 1904) dal naturalismo che predilige il brutto, sicchè giova il richiamarsi sempre di bel nuovo alla memoria la contemporaneità di due tendenze così opposte: della poesia realistica grigiamente uniforme e rinserrata in una fosca

stanza e della magnificenza di quadri di codesto pittore in versi ed in prosa, compiacentesi della fantasia fiabesca orientale (“ *Die Hochzeit der Sobeïde* „) o dell'arte e della indocile forza del rinascimento (“ *Die Frau im Fenster* „).

Ma per quanto l'accesa descrizione di Hofmannsthal nei tre drami del suo “ Teatro in versi „ (1899) ci trasporti in Oriente e nella Rinascenza, nella Venezia bramosa di piacere del Casanova, osservata con entusiasmo (“ *Der Abenteurer und die Sängerin* „), nella “ Miniera di Falun „ (“ Kleine Dramen „, 1906) nel misterioso regno degli spiriti che custodiscono i tesori sotterranei, non si smentisce giammai in lui il poeta affatto moderno. La sua affettata manìa di stilizzare lo sospinge al preziosismo pure nei numerosi saggi e contributi intorno ad argomenti letterarii come nella lugubre “ *Reitergeschichte* „ ispiratagli dalla guerra italiana del 1859 (“ *Das Märchen der 672. Nacht* „, 1905), ora allettandoci ed ora provocando in noi un senso di ripugnanza.

und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
schlanke Flamme oder schmale Leier!
Hugo von Hofmannsthal

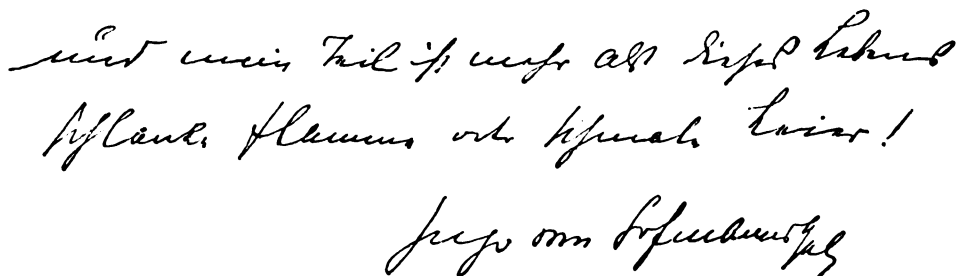



Fig. 110. — Dal manoscritto originale del poeta.

Il carattere nevrastenico della nostra età, che ha pure perduto per il troppo sottilizzare la gioia senza scrupoli e la forza della vita, proprie ambedue del rinascimento da essa tanto esaltato, è impresso nell'eroe dell'opera più profonda di Hofmannsthal, “ *Der Tor und der Tod* „ (1894). Lo stolto nella sua caccia alla felicità non ha apprezzato nè goduto quanto la vita gli offriva di felicità. Ma come già il Prometeo del giovane Goethe apprezzò la morte quale il momento supremo, in cui morendo “ tu abbracci un mondo con un sentimento sempre più tuo „ ed il vecchio Goethe esprimeva nel Divano l'augurio significativo “ *Stirb und werde!* „, così la morte di Hofmannsthal, che compare quale un misterioso e temuto violinista misconosciuto a torto dagli uomini ottusi, si vanta di essere una divinità dionisiaca. Nel drama in un atto “ *Der Tor und der Tod* „ riuscì ad Hofmannsthal di aggiungere agli antichi quadri delle danze dei morti una nuova figurazione derivata dalla debolezza e dalla condizione d'animo della vita modernissima.

Molto più degno di considerazione apparve l'arditissimo tentativo di rifoggiare un episodio del mito greco già trattato in vario modo dai tre grandi tragici attici. Hofmannsthal ottenne certamente anche qui un grande effetto scenico ma non riuscì a giustificare artisticamente la sua rielaborazione. La “ *Elektra* „ di Hofmannsthal convalida tanto al lettore quanto allo spettatore per questo caso speciale la scorata sentenza di Goethe, non punto giusta in generale, che il classico sia il sano, il moderno il morboso. L'ingenua e naturale aspirazione al matrimonio ed alla maternità della Elettra e della Antigone di Sofocle degenera nella mostruosità di Hofmannsthal in lascivia isterica. Il desiderio di una vendetta sanguinosa, consacrato dal comando degli Dei e dal diritto umano, della figlia di Atreo diventò un ripugnante miscuglio di idee lubriche e feroci. Hofmannsthal fu traviato dal modello del perverso drama “ Salome „ di Oscar Wilde a cercare anch'esso nella sua “ Elektra „ il

narcotico stupore de' suoi spettatori invece del tragico che turba e che scuote ed è appunto un fatto significativo e riprovevole per *Richard Strauss* che egli abbia male usato della sua perizia tecnica trasformata in una virtuosità sbalorditiva per musicare appunto questi due perversi drami di orrore (1905 e 1909). Hofmannsthal stesso proseguì nella tragedia " *Oedipus und die Sphinx* „ (1906) il rinnovamento degli antichi temi cominciato nell'" Elektra „. Ciò che il conte Platen imaginò per dileggio delle moderne imitazioni di Shakespeare nel suo " Edipo romantico „ si abborda qui come un serio problema psicologico: come accoglie Edipo la terribile sentenza dell'oracolo, che lo allontana dalla pretesa città patria di Corinto e che lo sospinge dopo l'assassinio del vecchio straniero verso Tebe e verso il suo destino? Splendidi quadri scenici si collegano con orribili martirii d'anime, specialmente di Creonte e di Giocasta.

Anche nella tragedia di Hofmannsthal "*Das gerettete Venedig* „ si tratta del rifacimento di un antico drama dello inglese Thomas Otway " *Venice preserved* „ (1682). Il fondamento storico, lo sventamento del progetto di un assalto improvviso alla diffidente e gloriosa repubblica ideato dallo ambasciatore spagnuolo, marchese di Bedmar, nel 1618, aveva già attirato sovra di sè il vivo interesse di Schiller. I difetti di Hofmannsthal, cioè il compiacersi dei colori e dei suoni, l'eccesso del colorito rispetto al disegno, si fanno sentire in questo rifacimento ancor più forte che nei suoi lavori precedenti.

Il viennese *Richard Beer-Hofmann* creò nella stessa maniera, con lungo lavoro, sotto la influenza di Hofmannsthal, dalla tragedia di Philipp Massinger " *The fatal Dowry* „ (" Il veleno fatale „, 1618) il suo unico drama, il " *Conte di Charolais* „ (1905) che al suo apparire abbagliò colla bellezza della lingua ma che dopo lo spazio di un anno scomparve dai teatri e fu rapidamente dimenticato. Anche il *régisseur* berlinese *Erich Korn* (nato nel 1868 in Breslau), assai pratico della scena, mise a profitto per il suo drama passionale "*Anteros* „ (1908), impressionante alla lettura e alla rappresentazione, la tragedia della vergine di Beaumont-Fletcher (" *The Maid's Tragedy* „, 1610).

Per quanto l'ingegno di Hofmannsthal siasi mostrato largo di promesse in ogni suo lavoro, non fece finora un passo più in là della sua prima opera. Dei poeti tedeschi fuori d'Austria si ricollegarono finora all'indirizzo di Hofmannsthal *Karl Gustav Vollmöller*, vivente in Italia (nato nel 1878 a Stuttgart). ed *Ernst Hardt* (nato nel 1876 a Graudenz). Anche Vollmöller e Hardt stanno al pari di Hofmannsthal sotto l'influenza di Gabriele d'Annunzio e di Stefan George. nei cui " *Blätter für Kunst* „ pubblicarono al pari di Hofmannsthal anche Vollmöller ("*Odysseus* „) e Hardt (" *Töne der Nacht* „) saggi della loro lirica.

Vollmöller raccolse nel 1903 le sue poesie col titolo " *Die frühen Gärten* „ accompagnandole a mo' di " Prologo „ di tredici romanze ricollegantisi l'una all'altra in un mistico e slegato poema intorno a *Parcival.* De' suoi due drami " *Katharina, Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber* „ (1903) e "*Assüs, Fitne und Sumurud* „ (1904), — il terzo, la commedia " *Der deutsche Graf* „ (1906), mostra solo più le debolezze dramatiche di Vollmöller senza la usata magnificenza verbale — ciascuno tratta il tema del capriccio e dell'amor femminile e della passione amorosa forte come la morte di un puro giovanetto. Nel drama che si svolge a Parigi nei giorni della *fronde* (verso il 1650) la contessa si invaghisce del disinteressato amante, che ella vuole sacrificare per la salvezza del suo principesco adoratore favorito. Il regale trovatello persiano Assüs — il nome deve ben consuonare a quegli Asras di

Heine " che muoiono quando amano „ — soccombe in una mortale pazzia amorosa, quale solo conoscono ed esaltano la sensualità e la poesia dell'Oriente. Nella sua ruina l'acciecato trascina seco la sorella adottiva Fitne che si sacrifica in un silenzioso ardore e in fedeltà d'amore. Vollmöller tolse la cornice esteriore per questa passione mortale e per questa sublime fedeltà, la città assediata senza speranza, dalla situazione dello " *Schleier der Beatrice* „ di Schnitzler. Egli sente i caratteri e l'inasprimento dramatico dei singoli avvenimenti con intuito poetico e con più ricca ma più confusa imaginativa. Il giuoco abbarbagliante dei colori risplende nei versi di Vollmöller in modo ancora più stridente che nel suo modello Hofmannsthal. Ma nella sua predilezione per l'orrido, che gli fa mescolare sangue e voluttà, l'autore di questi drami simbolistici di intento rivoluzionario oltrepassa ambedue le volte i confini del possibile nel teatro.

Mentre Vollmöller trascura o non riesce ad osservare le esigenze sceniche, *Ernst Hardt,* domiciliato in Weimar e nato in Graudenz nel 1876, seppe già ottenere l'effetto scenico nel suo secondo drama: "*Der Kampf ums Rosenrote* „ (1903) che tratta nella cornice di un drama di società il contrasto fra genitori aridamente pratici e figli entusiasti. Il suo drama " *Tantris der Narr* „ (1907) rivela in grado maggiore questo pregio di una forte teatralità. Con questo drama si guadagnò nel 1908 per il primo i due premii schilleriani, tanto il premio Schiller istituito nel 1859 dal principe reggente Guglielmo di Prussia, aggiudicato per la prima volta nel 1863 ad Hebbel per i suoi "*Nibelungen* „ quanto il premio popolare Schiller, creato nel 1904 dalla Goethe-Bund in contrapposto a quel mecenatismo regale. In conseguenza di ciò egli si attirò d'un colpo l'attenzione generale, mentre prima la sua opera di novelliere che risale al 1898, oltre alla quale attese pure a traduzioni di prosatori francesi (Voltaire, Balzac, Flaubert), era rimasta ignorata.

Hardt sceglie dal romanzo francese di Tristano, specialmente dal rifacimento di Josef Bédier del romanzo di " *Tristan et Iseult* „ (1900; tradotto in tedesco nel 1901 da Julius Zeitler), due avventure non contenute nel poema di Gottfried von Strassburg per foggiarne il suo " *Drama von der Untreue* „ (Drama della infedeltà). La Isolda di Hardt non riconosce Tristano che si avvicina a lei travestito una volta da appestato ed un'altra da pazzo, poichè le diventò straniero all'anima per il suo matrimonio con Isotta Blanzesmano di Arundel e porta per lei la maschera di una contraffatta infedeltà. Ora Lessing ha già chiarito nella " Dramaturgia amburghese „ che il dramaturgo può ben mutare la storia tradizionale ma non i caratteri. Tristano ed Isolda, il cui immutabile amore e la cui fedeltà educano dalle tombe di ambedue una vite ed un roseto che si intrecciano nell'alto coi loro fiori, non si adattano punto per un drama della infedeltà, in cui l'amore di Isolda viene soffocato da una meschina gelosia. Ma il motivo per cui il sadico re Marco per sospetto, senza prova di colpa, espone sua moglie nuda per ignominia agli appestati è già così ripugnante nel romanzo da riuscire insopportabile ed inammissibile nel drama. Nè l'aura inquietante che avvolge il drama in sul modello di Maeterlinck e l'arte hofmannsthaliana dei versi ricchi di imagini nè l'efficacia teatrale, che oltracciò senza alcun riguardo alla verisimiglianza ed alla possibilità degenerano in una falsa posa teatrale, riescono a compensare questo stridente difetto del poema costruito artificiosamente e non artisticamente. L'assegnazione del premio non può oggettivamente avere alcun valore di sentenza inappellabile.

Le opere di Vollmöller e di Hardt, nonchè altri imitatori della maniera di Hofmannsthal e di Maeterlinck, mostrano quanto fortemente si colleghino gli elementi del sensuale e dell'orrido col simbolismo recentissimo. Quali esempi di tali imitazioni si possono citare il drama del monacese Otto Falckenberg "*Der Sieger*„ (1901), il drama di Robert Heymann, rappresentato nel 1902, "*Der Tod*„ e la glorificazione dramatica dell'amore sensuale fatta nello stesso anno coll' "*Istar*„.

Artur Schnitzler (nato nel 1862 in Vienna; vedi la tav. a pag. 612) rappresentò al contrario, senza mescolanza di tratti mistici ed assai più con una serena tracotanza giovanile, ghiribizzi di *grisettes* viennesi nelle ardite scene di amore del suo "*Anatol*„ (1893), un po' sul modello delle "*Scènes de la vie de bohême*„ di Henry Murger, ma con umore di scherno a vece del sentimentalismo del romantico francese. Il medico e scrittore Schnitzler ci offre, collocandosi al di là del bene e del male e valendosi di proprie osservazioni, qualche lieve contributo alla psicologia della " cara, dolce ragazza „, come suona la carezzevole denominazione di Ernst von Wolzogen d'un triste prodotto sociale.

Mentre gli antichi Germani avevano visto una volta nella donna qualcosa di santo e Goethe aveva ancora dato nella sua "Elegia di Marienbad„ una gloriosa espressione poetica ad una tal concezione che santificava e nobilitava il sentimento d'amore, nella recentissima poesia all'incontro fu messo in prima linea l'elemento rudemente sensuale, anzi animalesco, nell'amore e nella donna a spese dello spirituale e del sentimentale. Nel modo più urtante si manifesta questa moderna " degenerazione „, condannevole tanto sotto il rispetto morale quanto estetico ed esagerata fino alla perversità nella "*Elektra*„ di Hofmannsthal-Strauss, nel dialogo "*Reigen*„ di Schnitzler. Allo incontro nelle vivaci e spiritose scene del ciclo di "*Anatol*„, Schnitzler, che osserva spesso con occhio di medico, mise in luce il gaio senso della vita ed il fresco "*humor*„ del sangue viennese in una figurazione di avvenimenti lieti e tristi d'ogni giorno, come nel monologo novellistico in prosa del "*Leutnant Gustl*„ (1901) associò una sottile analisi psicologica con un fine buon umore. Schnitzler restò fedele alla predilezione manifestata nello "*Anatol*„ per i drami in un atto, ma dagli studii dramatici progredì a composizioni dramatiche più grandi, dal sorriso scettico a considerazioni più serie e più profonde. Anzi, nel suo drama "*Der Schleier der Beatrice*„, per il cui problema scelse pure la gradevole e magnifica cornice della età del rinascimento, Schnitzler creò nel 1900 l'opera dramatica più importante degli ultimi due decennii, indulgendo anche qui nel rapporto dei sensi alla pericolosa libertà della morale dei padroni di Nietzsche. Ma l'esito immeritatamente cattivo, cagionato da casi sfortunati del suo *Renaissancedrama* sulle scene, pare che abbia esercitato un contraccolpo sinistro sovra la produzione di Schnitzler. I tre affaticanti drami a tesi sull'epoca presente, composti dopo il 1903, rivelano un rilassamento ed un fallimento dello spirito dramatico così come avvenne per Sudermann. E ancora peggio si fu per il romanzo di Schnitzler "*Der Weg ins Freie*„ (1908). La miserabile storia d'una seduzione e d'un parto non ha altro scopo fuorchè quello di esporre in colloquii ripetentisi allo infinito opinioni e doglianze sovra la posizione degli ebrei in Austria per mezzo dei Sionnisti, i campioni elegantissimi ed anarchici del semitismo.

Già nel drama " *Liebelei* „ (1895) la rappresentazione di una frivola coppia di amanti secondo la maniera di " Anatol „ aveva formato lo sfondo per la seria descrizione di una profonda simpatia cresciuta per giuoco e che finisce per annientare tutta la vita della giovinetta. Nel " *Freiwild* „ (1896) che tocca anche della questione del duello la catastrofe tragica balza fuori dalla mancanza di protezione della attrice onesta che lotta per campare la vita di fronte alla brutalità degli uomini. L'azione si svolge liberamente e con una efficace gradazione nei due drami sociali, le cui singole figure come tutto l'ambiente vi è disegnato con un senso sicuro della realtà. L'umorismo che manca del tutto in Hauptmann rafforza l'una e l'altra volta la impressione del terribile effetto finale. Prima dello " *Schleier der Beatrice* „ Schnitzler compose la serie dei drami in un atto " *Der grüne Kakadu* „ (1899) e dopo quel drama in cinque atti i cicli in un atto " *Lebendige Stunden* „ (1902) e " *Marionetten* „ (1906). Nella prima serie Schnitzler svolse genialmente l'alternarsi della illusione e della realtà in quadri dramatici: in una gherminella ipnotica di *Theophrastus Paracelsus,* in un divorzio moderno, in un incontro di commedianti e di nobili annoiati in una taverna parigina. L'ultimo drama, da cui tutto il ciclo prende il suo nome, si svolge nel giorno della presa della Bastiglia e lumeggia la frivolità incurabile della nobiltà governante. Come Schnitzler mostrò nel primo ciclo lo intrecciarsi dell'essere e del parere, così trattò nelle " *Lebendige Stunden* „ il valore della vita pienamente compresa e goduta in contrapposto all'arte ed alla fantasia, ed alla speciosa illusione dell'amore e dell'odio. Un solo pensiero fondamentale si svolge con maestria nella elaborazione dramatica dei singoli caratteri nonchè nei varii riflessi del drama, tanto nella tragicità di ambedue i drami intermedii quanto nella ironica descrizione di una sana coppia di letterati nel drama finale. Fra le " *Marionetten* „ merita una speciale menzione la burletta finale " *Zum grossen Wurstl* „ nella quale la satira della letteratura moderna cominciata nell'ultima parte delle " *Lebendige Stunden* „ viene ora estesa gaiamente nel Prater al dileggio di drami recentissimi, compresivi alcuni di Schnitzler stesso.

Il verso finale dello " *Schleier der Beatrice* „ di Schnitzler, pronunziato dal duca di Bologna uscente in campo contro Cesare Borgia: " La vita è intensità, non durata „, potrebbe servire di motto al senso delle due ultime serie di drami in un atto. Quasi a conferma della superba frase del duca, Schnitzler condensò con un'abilità tecnica straordinaria e con un simbolismo pensatamente ardito la varia e tumultuante azione del suo drama del rinascimento nella sola notte che precede la caduta apparentemente inevitabile di Bologna assediata. Le due opposte nature del poeta Filippo Loschi, ondeggiante nel mondo della fantasia sconfinata e delle più violenti passioni, e del duca Lionardo Bentivoglio, sempre pronto nel decidersi e risoluto nell'opera determinata, s'incontrano nella passione per Beatrice Nardi, la fantastica giovinetta. Di fronte alla minaccia della caduta di un mondo, fiammeggiano nel breve tratto di tempo che va dal crepuscolo della sera a quello del mattino, tutte le passioni umane di fortissimi superuomini, che esigono dalla illusione e dal mondo ogni cosa più alta con un'indomabile impetuosità. Il naturalista Schnitzler, che si muove di solito nella cerchia più angusta della moderna vita borghese, raggiunse nello " *Schleier der Beatrice* „ la magnificenza di colori del simbolista Hofmannsthal, colla luminosa pittura dell'età del rinascimento, anelante alla vita ed al piacere, ma cercò di consociarvi la pienezza delle figure e dell'azione del teatro di Shakespeare.

Anche un altro viennese, ***Rudolf Lothar***, un autore dramatico con doti di umorismo e di serietà, trattò nello stesso tempo di Schnitzler, tuttavia indipendentemente da lui, lo stesso tema dell'" essere e del parere „ nella migliore delle sue commedie " *König Harlekin* „ (1900). Egli fa vivere al ciarlatano salito al regno e con lui agli intenti spettatori i varii quadri di un fantastico cangiamento di fortuna. Fulda deve alla commedia di Lothar lo stimolo per la composizione del suo " Re misterioso „. Allo incontro sul modello di Schnitzler il critico e novelliere viennese Felix Salten (nato nel 1869 a Ofen-Pest) elaborò i suoi tre lavori in un atto " *Vom andern Ufer* „ (1908). Gli uomini sono separati gli uni dagli altri dalla classe e dal carattere come da un mare. Invano tendono gli uni verso gli altri dalle rive opposte e presto scordano colui che sia uscito fuori dalla loro angustissima cerchia. Questo concetto fondamentale viene illustrato con sicura perizia scenica, seriamente e scherzosamente a proposito di uomini diversissimi in diversissime situazioni della vita. Parimenti il giornalista viennese ***Raoul Auernheimer*** (nato nel 1876) non può smentire nella commedia "*Die grosse Leidenschaft* „ (1904) e nell'atto unico " *Koketterie* „ che ricorda moltissimo " Literatur „ di Schnitzler, il modello schnitzleriano.

Quantunque l'attività creatrice del presente, come in tutti i campi così specialmente nel drama, sia ancora in fermento di sviluppo e parecchi autori dal cui mosto spumante si era sperato un ottimo vino non abbiano ancora mantenuto la loro promessa, si può fino da oggi ritener per certo che la nuova grande arte non si debba cercare nelle tendenze dell'uno o dell'altro indirizzo o nelle teorie del naturalismo e del simbolismo. Nel presente, non meno che nel passato, il poeta deve acquistarsi direttamente coscienza della natura e della vita dalla propria osservazione così nel dolore come nella gioia, e rispecchiare in se stesso il mondo e la vita nella pienezza della loro esistenza e del loro mistero. Ma non la servile riproduzione della realtà o un semplice giuoco di suoni e di colori alieno dalla serietà della realtà che ci avvolge può foggiare l'opera d'arte vivamente efficace. Per tutti i tempi e sovra tutte le scuole artistiche conserva il suo pieno valore la esortazione di Schiller che il vero poeta debba mettere con sensi elevati il sublime nella vita e che non gli faccia bisogno il cercarvelo. E per quanto diversamente dall'opera propria di Schiller si possano foggiare per l'avvenire il drama tedesco e tutta la letteratura tedesca, un valore altissimo e per sempre duraturo sarà creato soltanto se, come i grandi autori tedeschi da Klopstock fino a Schiller e di nuovo Richard Wagner e Friedrich Hebbel sentirono e confermarono coi fatti, si uniscano nel poeta coll'ingegno anche il più serio senso morale ed il superbo sentimento di responsabilità dell'artista per i doni spirituali a lui affidati. E siccome questi, solo quale figlio del suo popolo, riesce a creare un'opera d'arte veramente vitale fondandosi sulla coltura popolare maturatasi attraverso i secoli, gli incombe così da questa connessione di ogni singolo colla collettività e col passato anche il dovere di conservare fedelmente per sempre e di accrescere, secondo la misura delle proprie forze, questo ricco ed alto retaggio nazionale per promuovere il bene del suo popolo ed estenderne la gloria.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Tavola delle abbreviazioni.

AdB = Allgemeine deutsche Biographie. Auf Veranlassung S. M. des Königs von Bayern herausg. durch die historische Kommission bei der kgl. (Münchener) Akademie der Wissenschaften (Leipz., 1875 e seg., fino ad ora [1910] 55 voll.).

Archiv = Archiv für Literaturgeschichte, vol. 1 e 2, edito da Rich. Gosche, vol. 3-14, da F. Schnorr von Carolsfeld (Leipz., 1870-1887, 14 voll.).

B = Beiträge: *BBr* = Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausg. von Max Koch u. Gregor Sarrazin (Leipz., 1904-09, Breslau, 1909 e segg., finora [1910] 20 voll.); *BMb* = Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausg. von Ernst Elster (Marburg i. H., 1907 e segg., finora [1910] 12 voll.); *BM* = Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von Julius Schwering (Münst. i. W., 1907 e segg., finora 9 voll.); *BOe* = Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur und des geistigen Lebens in Oesterreich, herausg. von Jak. Minor u. a. (Wien, 1883-84, 4 voll.).

BayrBl = Bayreuther Blätter, herausg. von Hans v. Wolzogen (Bayr., 1878 e segg., finora [1910] 32 voll.).

BiblBayr = Bayrische Bibliothek, begründet u. herausg. von K. v. Reinhardstöttner und K. Trautmann (Bamb., 1889-92, 30 voll.).

BonnM; *BonnS* = Mitteilungen, bzw. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, herausg. von Berthold Litzmann (Dortm., 1906 e seg.. finora [1910] 25 fascicoli; 1906 e seg., 5 voll.).

BWS = Bücher der Weisheit und Schönheit, herausg. von J. Emil Freiherrn v. Grotthuss (Stuttg., 1904 e segg., finora [1910] 40 voll.).

D = Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien, herausg. von Paul Remer (Berl. u. Leipz., 1904-1907, 45 voll.).

DD = Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Anmerkungen herausg. von K. Goedeke und Jul. Tittmann, später von Goedeke und Edmund Götze (Leipz., 1869-85, 15 voll.).

DLD = Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken (prima Heilbr., poi Stuttg., ora Berl., 1881 e segg., finora [1910] 141 numeri).

Euph = Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, herausg. von Aug. Sauer (Bamb., 1894-96, Wien, 1897 e segg., finora [1910] 16 voll.).

FF = Forschungen und Funde, herausg. von Franz Jostes (Münster i. W., 1909 e segg., finora [1910] 3 fascicoli).

FM = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von Franz Muncker (Berl., 1896 e segg., finora [1910] 36 voll.).

GG = Schriften der Goethegesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausg. von Erich Schmidt (Weimar, Verlag der Goethegesellschaft, 1885 e segg., finora 24 voll.).

Goedeke = Karl Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, herausg. von Edmund Goetze, vol. 3-9 (2ª ediz., Dresd., 1887 e segg.; voll. 4 della ristampa rifatta, *ibidem*, 1907 e segg.).

HKl; *HV* = Max Hesses Neue Leipziger Klassiker-Ausgaben mit Einleitungen (Leipz., 1898 e segg., finora [1910] 82 voll.); Hesses Volksbücherei (Leipz., 1903 e segg., finora [1910] 525 numeri).

Jb = Jahrbuch: *JbG* = Goethe- (Frankf. a. M., 1880 e segg., finora [1910] 30 voll.); *JbGr* = Grillparzer- (Wien, 1890 e segg., finora [1910] 18 voll.); *Jb M* = für Münchener Geschichte (Bamb., 1887-90, 4 voll.); *JbSh* = Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft (Berl., 1866 e segg., finora 45 voll.); *Jb W* = Richard Wagner- (Stuttg., 1886, Leipz. u. Berl., 1906 e segg., finora [1910] 45 voll.).

Jbe = Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte. Unter ständiger Mitwirkung von E. Schmidt u. a. m. herausg. von J. Elias (Stuttg. und Leipz., 1892-98, Berl., 1899 e segg., finora [1910] 20 voll.).

K = Deutsche Nationalliteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitwirkung von K. Bartsch u. a. m. herausg. von Jos. Kürschner (Stuttg., 1882-99, 163 voll.).

Lit = Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, herausg. von Gg. Brandes (Berl., 1904 e segg., finora [1910] 38 voll.).

LitB = Literaturbilder der Gegenwart, herausg. von Anton Breitner (Dresd.,1901 e segg., finora 12 voll.).

Lit-Ver = Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart (prima Stuttg., poi Tübing., 1843 e segg., finora 250 voll.).

LitVerW = Schriften des Literarischen Vereins in Wien (Wien, 1904 e segg., finora [1910] 11 voll.).

M = Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, herausg. von Richard Strauss (Berl.,1904 e segg., finora [1910] 29 voll.).

MKl; MV = Meyers Klassiker-Ausgaben, herausg. von Ernst Elster; Meyers Volksbücher, herausg. von Hans Zimmer. Bibliographisches Institut (Leipz. und Wien, 1886 e segg., finora [1910] 283 voll. e 1584 numeri).

Ndr = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Halle, 1876 e segg., finora 221 numeri); *NdrB* = Berliner Neudrucke (Berl., 1888-90, 12 fascicoli); *NdrW* = Wiener Neudrucke (Wien, 1883-86, 11 fascicoli).

P = Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig, herausg. von Albert Köster (Leipz., 1904 e segg., finora [1910] 13 fascicoli).

Pal = Palästra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausg. von Erich Schmidt u. a. (Berl., 1899 e segg., finora [1910] 84 voll.).

QF = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, begründet von W. Scherer, herausg. von Ernst Martin u. a. (Strassb., 1874 e segg., finora [1910] 105 voll.).

QFfOe = Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Oesterreichs und seine Kronländer, herausg. von Jos. Hirn und Jos. Ed. Wackernell (Innsbr., 1895 e segg., finora [1910] 10 voll.).

QSt = Deutsche Quellen und Studien, herausg. von Wilh. Kosch (Regensb., 1908 e segg., finora [1910] 5 fascicoli).

Reclam = Philipp Reclams Universalbibliothek (Leipzig, 1867 e segg., finora [1910] 5140 numeri).

Rg = Revue germanique (Par., 1905 e segg., finora [1910] 6 voll.).

Rt = Rivista di Letteratura Tedesca diretta da Carlo Fasola (Firenze, 1907 e segg., finora [1910] 3 voll.).

St = Studien: *StC* = Columbia University Germanic Studies (Neuport, 1900 e segg., finora 11 voll.); *StGr* = Grazer Studien zur deutschen Philologie, herausg. von Anton Schönbach und Bernh. Seuffert (Graz, 1899 e segg., finora [1910] 6 voll.); *StPr* = Prager deutsche Studien, herausg. von K. v. Kraus und Aug. Sauer (Prag, 1905 e seg., finora [1910] 13 fascicoli).

StvglL = Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte (Continuazione della *ZvglL* di Koch), herausg. von Max Koch (Berl., 1901 e segg., finora 9 voll.).

Th = Theater: *Th* = Das Theater. Eine Sammlung von Monographien, herausg. von K. Hagemann (Berl., 1904 e segg., finora [1910] 17 voll.); *ThA* = Archiv für Theatergeschichte. Im Auftrage der Gesellschaft für Theatergeschichte herausg. v. Hans Devrient (Berl., 1904 e segg., finora [1910] 2 voll.); *ThF* = Theatergeschichtliche Forschungen, herausg. von Berth. Litzmann (Hamb., 1891 e segg., finora [1910] 20 voll.); *ThG* = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte (Berl., 1902 e segg., finora [1910] 13 voll.).

U; UNF = Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausg. von Oskar Walzel (Bern, 1903-07, 12 fascicoli); Neue Folge (Leipz., 1909 e segg., finora [1910] 4 fascicoli).

VLG = Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, herausg. von Bernhard Seuffert (Weim., 1888-93, 6 voll.).

Wurzbach = Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, von Konstantin von Wurzbach (Wien, 1856-91, 60 voll.).

Z = Zeitscrift: *ZfdA* = für deutsches Altertum, begründet von Mor. Kaupt, herausg. von E. Schröder u. G. Röthe (Leipz. u. Berl., 1841 e segg., finora [1910] 50 voll.); *ZfdPh* = für deutsche Philologie, fondata da Jul. Zacher, proseguita da Hugo Gering e Fr. Kaufmann (Halle, 1868 e segg., finora [1910] 40 voll.); *ZfdU* = für den deutschen Unterricht, herausg. von O. Lyon (Leipz., 1887 e segg., finora [1910] 23 voll.); *ZvglL* = für vergleichende Literaturgeschichte, begründet u. herausg. von Max Koch (Berl., 1886-1900, 15 voll.; v. *StvglL*).

I. - Dalla riforma di Opitz a Klopstock. P. 1-144.

P. **1.** Bernh. Erdmannsdörfer, Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Grossen (Berl., 1892, 2 voll.): Oncken, Storia universale, in monografie (Trad. ital., Milano, Vallardi). — K. Lemcke, Von Opitz bis Klopstock (Leipz., 1882). Thomas Sergeant Perry, From Opitz to Lessing, a study of pseudo-classicism in literature (Boston, 1885). Herm. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur vom Westfälischen Frieden bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Grossen (4ª ediz., Braunschw., 1895). Herm. Palm, Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts (Bresl., 1877). Aug. Kahlert, Schlesiens Anteil an deutscher Poesie (Bresl., 1835).

P. **1. Poeti latini:** Adalb. Schröter, Beiträge zur Geschichte der neulateinischen Poesie Deutschlands und Hollands: *Pal.* vol. 77.

P. **2.** M. v. Waldberg, Die deutsche Renaissance-Lyrik (Berl., 1888). Ernst Höpfner Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts (Götting., 1866).

P. **2. Forme metriche:** Heinr. Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung (Leipz., 1884). Theodor Fröberg, Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Sonetts im 19. Jahrhundert (Petersb., 1904). — *Canzone:* v. sotto Zedlitz. — K. Vossler, Das deutsche *Madrigal*, Geschichte seiner Entwickelung bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts (Weim., 1898). — *Gasel:* v. sotto Platen. — Gotth. Ernst, Die *Heroide* in der deutschen Literatur (Heidelb., 1901). — Wilh. Wackernagel, Geschichte des deutschen *Hexameters* und *Pentameters* bis auf Klopstock (1831): Kleinere Schriften, vol. 2, p. 1-68 (Leipz., 1873). Vedi a complemento: Ernst Götzinger, Zum deutschen Hexameter: Fleckeisens Neue Jahrbücher, vol. 101, p. 145. Heinr. Kruse, Der griechische Hexameter in der deutschen Nachbildung: Westphals Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker, p. 190-202 (Berl., 1893). R. Hildebrand, Zum Daktylus und Hexameter: Beiträge zum deutschen Unterricht, p. 402-426 (Leipz., 1897). — F. Zarncke, Ueber den fünffüssigen *Jambus* bei Lessing, Schiller, Goethe (Leipz., 1865): Kleine Schriften, vol. 1, p. 309-428 (Leipz., 1897). A. Sauer, Ueber den fünffüssigen Jambus in Lessings Nathan (Wien, 1878). Herm. Henkel, Der Blankvers Shakespeares im Drama Lessings, Goethes, Schillers; Vom Blankvers bei Shakespeare und im deutschen Drama: *Zrgl* vol. I, p. 321; *StrglL* vol. 7, p. 118. E. Zitelmann, Der Rhythmus des fünffüssigen Jambus: estratto dai Neue Jahrbücher, vol. 19, p. 500-571 (Leipz., 1907). — W. Scherer, Ueber den *Hiatus* in der neueren deutschen Metrik (1877): Kleine Schriften, vol. 2, p. 375 (Berl., 1893).

P. **3.** E. Schmidt, Der Kampf gegen die Mode in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts: Charakteristiken, vol. 1, p. 63 (2ª ediz., Berl., 1912).

1. Gli inizii della rinascenza della poesia tedesca. La scuola di Opitz e le società linguistiche. P. 4-38.

P. **4. Hock:** Poesie con introduzione biografica, edite da Max Koch: *Ndr* n. 157. — Fr. Gotthelf, Das deutsche Altertum in den Anschauungen des 16. und 17. Jahrhunderts: *FM* vol. 13.

P. **5. Weckherlin:** Ediz. completa 1914: *Lit-Ver* vol. 199, 200, 245 per cura di Herm. Fischer. Una buona scelta in K. Goedeke: *DD* vol. 5. — *Lettere di Weckherlin:* Studien zur Litteraturgeschichte für Michael Bernays, p. 157 (Hamb., 1893). — Wilh. Bohm, Englands Einfluss auf Weckherlin (Götting., 1893). Eg. Zeller, Die Syntax des Nomens bei Weckherlin (Tübing., 1905).

P. **6. Il cenacolo di Heidelberg:** Lettere di G. M. Lingelsheim, di M. Bernegger e di loro amici pubblicate da Alex. Reifferscheid in: Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrhunderts (Heilbr., 1889). — *Influsso francese:* Gg. Steinhausen, Die Anfänge des französischen Literatur- und Kultureinflusses in Deutschland in neuerer Zeit: *ZvglL* vol. 7, p. 349. — *Zinkgref* in Poesie scelte di poeti tedeschi edite da Wilh. Braune: *Ndr* n. 15. — F. Schnorr von Carolsfeld, Zinkgrefs Leben und Schriften: *Archiv* vol. 8, p. 1 e p. 446. — Versione dei salmi di Schede: *Ndr* n. 144. O. Taubert, Schedes Leben und Schriften (Torgau, 1864).

P. **9. Opitz:** L'edizione di Strassburg del 1624 edita da Gg. Witkowski: *Ndr* n. 189. La prima (unica) parte dell'edizione di Opitz curata da Bodmer-Breitinger apparve in Zurigo nel 1754. Scelta: *DD* vol. 1; *K* vol. 27. — *Dafne* 1817 nel teatro tedesco di Tieck, vol. 2, p. 61. O. Taubert, Das erste deutsche Operntextbuch (Torgau, 1879). — *Lettere di Opitz:*

Reifferscheid, op. cit.: *Archiv* vol. 3, p. 64 e vol. 5, p. 316, in L. Geiger Mitteilungen aus Handschriften (Leipz., 1876) e negli eccellenti studi su Opitz in Herm. Palm Beiträge (vedi a p. 1), p. 129-255 (Bresl., 1877). — Le monografie di F. Strehlke, M. Opitz (Leipz., 1856). K. Weinhold Vortrag. M. Opitz (Kiel, 1862). Peter Neuenhäuser, Untersuchungen über Opitz im Hinblick auf seine Behandlung der Natur (Bonn, 1904). Ed. Stemplinger, Opitz und die Antike: in Blätter für bayrisches Gymnasialschulwesen, vol. 41, p. 177.

P. 11. **Köler:** Leben und Auswahl seiner deutschen Gedichte von Max Hippe (Bresl., 1902; con importanti contributi su tutta la storia della scuola di Opitz): Mitteilungen aus Stadtarchiv und Stadtbibliothek zu Breslau, vol. 5. Aus dem Tagebuche eines Breslauer Schulmannes, von Hippe: in Schlesische Zeitschrift, vol. 36, p. 159-192.

P. 13. **Antichi modelli dramatici:** Adolf Müller, Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart (Kempten, 1908). — Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts: *Pal* vol. 46.

P. 13. **Poesia pastorale:** Gust. Albert Andreen. Studies in the Idyll in German Literature (Rock Island, 1902). — K. Vossler, Tassos « Aminta » und die Hirtendichtung: *StvglL* vol. 6, p. 26. Hedw. Wagner, Die Schäferdichtung: Tasso daheim und in Deutschland, p. 78 e seg. (Berl., 1905). Leonardo Olschki, Guarinis *Pastor fido* in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (Leipz., 1908).

P. 15. **Teoria:** K. Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland (Berl., 1886). Emil Grucker, Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne (Opitz, Leibniz, Gottsched, les Suisses; Par., 1883).

P. 15. **Lingua degli slesiani**: Paul Drechsler, Wenzel Scherffer von Scherffenstein (Bresl., 1886); Scherffer und die Sprache der Schlesier (Bresl., 1895).

P. 15. **Poetica**: Buch von der deutschen *Poeterei*: *Ndr* n. 1. Edizione con indicazioni delle fonti per cura di Chr. Wilh. Berghöffer (Frankf. a. M., 1888). *Aristarchus* und Buch von der deutschen Poeterei mit Erläuterungen herausg. von Gg. Witkowsky (Leipz., 1888). Vedi pure: K. Borinski, Die Kunstlehre der Renaissance in Opitz' Buch von der deutschen Poeterei (Münch., 1883). O. Fritsch, Kritischer Versuch über das Buch von der deutschen Poeterei (Halle, 1884). Bernh. Muth, Ueber das Verhältnis von Opitz zu Heinsius (Leipz., 1872). Rich. Beckherrn, Opitz, Konsard und Heinsius (Königsb., 1888). Gg. Wenderath, Die poetischen Theorien der französischen Plejade in Opitz' Deutschen Poeterei: *Euph* vol. 13, p. 445.

P. 17. **Società linguistiche**: Hans Wolff. Der Purismus in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts (Strassb., 1888). H. Schultz. Die Bestrebungen der Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts für Reinigung der deutschen Sprache (Götting., 1888). — *Ordine delle Palme:* Il segretario dell'archivio di questa accademia, Gg. Neumark, *der Sprossende*, pubblicò fino dal 1668 (Weimar) una « dettagliata notizia del principio etc. dell'accademia fruttifera »: il completo elenco de' suoi membri in *Goedeke* vol. 3, p. 6-16. Da un punto di vista storico F. W. Barthold scrisse la sua egregia « Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft » (Berl., 1848). Lettere e documenti in G. Krause, « Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Erzschrein » (Leipz., 1855) e « Fürst Ludwig zu Anhalt-Köthen. Stiftung und Wirksamkeit der Fruchtbringenden Gesellschaft nach den Quellen » (Neusalz, 1879). Dal punto di vista della associazione linguistica generale tedesca vedi: Fr. Zöllner: « Einrichtung und Verfassung der Fruchtbringenden Gesellschaft » (Berlin. 1899). — G. Voigt, Die Dichter der aufrichtigen *Tannengesellschaft* zu Strassburg (Grosslichterfelde, 1899).

P. 19. **Hüebner** e **Diederich v. d. Werder**: La monografia di Gg. Witkowski « Diederich v. d. Werder » (Leipz., 1887). — Per la traduzione dell'Ariosto fatta da Werder: K. Fasola, *ZgvlL* vol. 7, p. 189, e *Rt* vol. 1, p. 171: Erich Schmidt, Ariost in Deutschland: Charakteristiken, vol. 1, p. 45 (2ª ed., Berl., 1902). — Hedwig Wagner, Tasso daheim und in Deutschland, p. 49 e seg. (Berl., 1905; cfr. con p. 13).

P. 19. **Zesen**: *AdB* vol. 45, p. 108 (Dissel). K. Dissel, Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft (Hamb., 1890). K. Prahl. Zesen. ein Beitrag zur Geschichte der Sprachreinigung (Danz., 1890).

P. 20. **La scuola poetica di Norimberga** trovò il suo storico in Jul. Tittmann (Götting., 1847). Wilh. Beckh, Zweck und Ziel des Blumenordens: Altes und Neues aus dem Pegnesischen Blumenorden, p. 1-13 (Nürnb., 1893). Festschrift zur 250jährigen Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens, herausg. im

Auftrage des Ordens von Th. Bischoff und Aug. Schmidt (Nürnb., 1894); assai ricco di notizie. Alb. Knapp, Die ästhetischen Tendenzen Harsdörfers (Berl., 1903). — Un saggio assai istruttivo dei « *Gesprächspiele* » di Harsdörfer ci offre Emil Reicke, « Szene aus der Zeit der Pegnitzschäfer »: Die Pflege der Dichtkunst im alten Nürnberg (Nürnb., 1904). Albin Franz, Klaj. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts: *BMb* vol. 6. — Herm. Uhde-Bernays, Katharina Regina von Greiffenberg (Berl., 1903).

P. 20. **Albertinus**: Vedi l'ottima introduzione di Rochus v. Liliencron alla sua edizione del « Lucifers Königreich und Seelengejaidt » di Albertinus: *K* vol. 96. — K. v. Reinhardstöttner, Albertinus, der Vater des deutschen Schelmenromans: *JbM* vol. 2, p. 13-87.

P. 21. **La scuola di Königsberg-Danzig**: *Dach:* edizione completa *Lit-Ver* vol. 130. Scelta: *DD* vol. 9 e *K* vol. 30. — Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinr. Alberts musikalischer Kürbishütte herausg. von L. H. Fischer mit « Musikbeilagen » von Rob. Eitner: *Ndr* n. 44 ed 88. — Titz (in Danzig): poesie tedesche raccolte da L. H. Fischer (Halle, 1888).

P. 22. **Fleming**: poesie latine 1863, tedesche 1865, edite da J. M. Lappenberg: *Lit-Ver* vol. 73, 82, 83. Scelta delle poesie tedesche: *DD* vol. 2. Scelta delle poesie di Fleming e saggi del ragguaglio del viaggio di Olearius: *K* vol. 28. Su Olearius: Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* vol. 1, fasc. 4. — A. Bornemann, Die Ueberlieferung der deutschen Gedichte Flemings (Greifsw., 1882). Aug. Varnhagen von Ense, Fleming (con ricchi estratti dal ragguaglio del viaggio di Olearius): Biographische Denkmale, vol. 4, p. 1-168 (Berl., 1846). K. W. Schmitt, Fleming nach seiner literargeschichtlichen Bedeutung dargestellt (Marb., 1850). L. Wysocki, De Pauli Flemingi germanice scriptis et ingenio (Parigi, 1893). Gg. Witkowski, Fleming und sein Kreis: Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig, p. 119 e seg. (Leipz., 1909). — Herm. v. Staden, Fleming als religiöser Lyriker (Stade, 1908). Stefan Tropsch, Fleming Verältnis zur römischen Dichtung: *StGr* fasc. 3. A. Bornemann. Flemings Veranlassung zu seiner Reise; seine Gelegenheitsdichtung (Stettin, 1899). — Herm. Palm, Fleming und George Gloger: Beiträge (cfr. p. 1), da p. 103 a 112 (Bresl., 1877).

P. 25. **Rist**: Scelta: *DD* vol. 15. Das Elbschwanbüchlein. Mit Auszügen aus Rists Schriften herausg. von Albert Rode (Hamb., 1907). Das *friedewünschende* und das *friedejauchzende Teutschland* herausg. von H. M. Schletterer (Augsb., 1864). — *Gebrüder Stern* und Ristens *Depositionsspiel* herausg. von Th. Gädertz (Lüneb., 1886) e O. Sievers, Akademische Blätter, p. 385 e 441 (Braunschw. 1884); cfr. a questo proposito un « Handwerker-Depositionsspiel di Posen », edito da R. Jonas (Posen, 1885), ed uno Schreinerspiel bavarese nei « *Regensburger Fastnachtsspiele* » pubblicati da Aug. Hartmann (Münch., 1894). Cfr. anche a p. 44 (*Vita studentesca*). — Th. Hansen, Joh. Rist und seine Zeit aus den Quellen dargestellt (Halle, 1892). Th. Gädertz und Joh. Bolte, Rist als niederdeutscher Dramatiker: Jahrb. des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung (Bremen), vol. 7, p. 100-172 e vol. 11, p. 157. — Theod. Vetter, *Wallenstein* in der dramatischen Dichtung des Jahrzehnts seines Todes (Frauenfeld, 1894).

P. 26. **Lirica galante**: M. v. Waldberg: *QF* vol. 56. — **Lieder di popolo e di società**: cfr. Waldberg, Renaissancelyrik (Berlin, 1888). Venus-Gärtlein, ein Liederbuch des 17. Jahrhunderts, herausg. von Waldberg: *Ndr* n. 86. Kaspar Stielers Geharnischte Venus herausg. von Th. Rähse: *Ndr* n. 74-75. — Heinr. Hoffmann v. Fallersleben, Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts (2ª ediz., Leipzig, 1860, 2 voll.). Fr. W. v. Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts (Stuttg., 1872-74, 2 voll.).

P. 27. **Scultetus**: edito da Lessing (Braunschweig, 1771): F. Munckers Lessing-Ausgabe, vol. 11, p. 165 (Leipz., 1895).

P. 28. **Paesi Bassi**: K. Lamprecht, Die deutsche und niederländische Dichtung im 16. und 17. Jahrhundert: Nord und Süd. Vol. 102, p. 49-69.

P. 28. **Andreas Gryphius**: edizione completa delle commedie, tragedie e poesie liriche per cura di Herm. Palm: *Lit-Ver* vol. 138, 162 e 171. *Scelta: DD* vol. 4 e 14; *K* vol. 29. — *Son- undt Feyrtags-Sonnete: Ndr* n. 37-38. *Lissaer Sonettenbuch* del 1637 in V. Manheimer (v. sotto). *Olivetum* tradotto da Fr. Strehlke (Weim., 1862). Gryphius und seine *Herodes-epen,* ein Beitrag zur Charakteristik des Barockstils, mit Quellennachweisen herausg. von Ernst Gnerich: *BBr* vol. 2. — *Biografia:* G. Bredow, Andr. Gryphius: Hinterlassene

Schriften. p. 67 a 118 (Bresl., 1823). Jul. Herrmann, Ueber Gryphius (Leipzig, 1851). Fr. Strehlke, Leben und Schriften des Andr. Gryphius: Herrigs Archiv, vol. 22, p. 81. Viktor Manheimer, Die Lyrik des Andr. Gryphius (Berl., 1904; con notizie biografiche). — *Drami:* L. G. Wysocki, Andreas Gryphius et la tragédie allemande au 17 siècle (Par., 1893). Willi Harring, Andr. Gryphius und das drama der Jesuiten (Halle, 1908): Hermäa fasc. 5. — Joh. E. Schlegels Vergleichung (1741): *DLD* n. 26, p. 71. — R. A. Kollewijn, Ueber den Einfluss des holländischen Dramas auf Gryphius (Heilbr., 1887). Alex. Baumgartner, Joost van den Vondel, sein Leben und seine Werke (Freiburg, 1882). — F. Spina, Der Vers in den Dramen des Gryphius und sein Einfluss auf den tragischen Stil (Braunau, 1895). — *Horribilicribrifax* e *Peter Squentz*: editi da Ludw. Tieck in « Deutsches Theater », vol. 2, p. 145 e 236 (Berl., 1817); *Ndr* n. 3 e 6; Squentz modernizzato da G. Bredow, op. cit., p. 119. Intorno a Squentz: *Archiv*, vol. 9, p. 445 (Kollewijn); *VLG* vol. 1, p. 195 (Meyer-Waldeck); *ZfdA* vol. 25, p. 130, e vol. 26, p. 244 (Fr. Burg); v. anche a p. 95 Schaer. — *Verliebtes Gespenst* o *Dornrose*: edito da Herm. Palm (Bresl., 1855). *Archiv* vol. 9, p. 57 (Kollewijn). — *Leo Armenius* e *Katharina von Georgien*: *ZvglL* vol. 8, p. 439 (Heisenberg) e vol. 5, p. 207 (Pariser). — *Cardenio* und *Celinde*: edito da Ludw. Tieck, op. cit., vol. 2, p. 83. *Archiv*, vol. 18, p. 219 (Boxberger). Per la questione delle fonti: *StvglL* vol. 2, p. 433 (K. Neubauer).

P. **30. Drama slesiano**: Herm. Palm, Das deutsche Drama in Schlesien bis auf Gryphius. Daniel Czepko v. Reigersfeld: Beiträge (v. a p. 1), p. 113 fino a 128 e p. 261-302 (Bresl., 1877).

P. **31. Drama dialettale**: Alfred Lowack, Die Mundarten im hochdeutschen Drama bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas und der deutschen Dialektdichtung: *BBr* vol. 7.

P. **31. Lohenstein**: Ristampa dell'*Ibrahim Bassa* nel Teatro tedesco di Tieck, vol. 2, p. 275; della *Kleopatra*: *K* vol. 36, I. Konrad Müller, Beiträge zum Leben (fino al 1655) und Dichten (*Confronto delle due redazioni della Cleopatra*) Caspers von Lohenstein (Bresl., 1882). W. A. Passow, Lohenstein, seine Trauerspiele und seine Sprache (Meining., 1852). — Aug. Kerckhoff, Lohensteins Trauerspiele mit besonderer Berücksichtigung der *Kleopatra* (Paderb., 1877). Gg. Herm. Möller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Völker (Ulm, 1888); Beiträge zur dramatischen Kleopatraliteratur (Schweinfurt, 1907). — P. Feit, *Sophonisbe* in Geschichte und Dichtung mit Uebersetzung von Trissinos Sophonisbe (Lübeck, 1888). Charles Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française (Turin, 1904).

P. **32. La seconda scuola slesiana**: *Intorno al carattere della seconda scuola slesiana* K. Heine, *ZvglL* vol. 6, p. 448. — *La seconda scuola slesiana. Scelta* in *K* vol. 36. I. — K. Hofmann, Heinr. Mühlpfort und der Einfluss des *Hohen Lieds* auf die zweite Schlesische Schule (Heidelb., 1893).

P. **33. Hofmanswaldau**: Poesie scelte edite da F. P. Greve (Leipz., Inselverlag, 1907). — Jos. Ettlinger, Hofman von Hofmanswaldau (Halle, 1891). *Corrispondenza* fra Hofmanswaldau e Harsdörfer: *ZvglL* vol. 4, p. 100. — K. Friebe, Ueber Hofmanswaldau und die Umarbeitung seines getreuen Schäfers; Hofmanswaldaus Grabschriften (Greifsw. 1886 e 1893).

P. **33. Poesia cattolica**: I *Lieder* Mariani di Procopius von Templins editi e studiati in connessione colla poesia mariana tedesca nel secolo XVII da P. Veit Gadient: *QSt* fasc. 4 e 3.

P. **33. Czepko v. Reigersfeld**: Herm. Palms Beiträge, p. 261-302 (Bresl., 1877). — **Angelus Silesius**: le prime stampe ora inutili colla edizione di Gg. Ellinger del « Wandersmann » e del « Heiligen Seelenlust »: *Ndr* n. 135 e 177. « Wandersmann » con uno studio introduttivo « Ueber den Wert der Mystik für unsere Zeit » edito da Wilh. Bölsche (Jena, 1905). — Aug. Kahlert, A. Silesius (Bresl., 1853). W. Schrader, A. Silesius und seine Mystik (Halle, 1853). C. Seltmann, A. Silesius und seine Mystik (Bresl., 1896); assai buono dal punto di vista rigidamente cattolico.

P. **34. Böhme**: Morgenröte im Aufgang. Von den drei Prinzipien. Vom dreifachen Leben (Münch., 1908): Die Fruchtschale, vol. 8.

P. **35. Spee**: « Trutz-Nachtigall » edito da Klemens Brentano (Berl., 1817); da Gustav Balke: *DD* vol. 13; edito criticamente di conserva coi *Lieder* del « Güldenes Tugendbuch » da Alfons Weinrich (Freib., 1908). — J. Gebhard, Fr. Spee, sein Leben und seine Werke, insbesondere seine dichterische Tätigkeit (Hildesh., 1893). Th. Ebner, Spee und die Hexenprozesse seiner Zeit (Hamb., 1898).

P. **36. Balde**: Andreas Gryphius tradusse già prima di Herder da Balde; opere complete di Herder edite da Bernh. Suphan, vol. 27 (Berl.

1881). Dopo Herder traduzioni scelte di poesie di Balde: Joh. Schrott und Martin Schleich; Renaissance (Münch., 1870). Gg. Westermayer, J. Balde, sein Leben und seine Werke (Münch., 1868).

P. 37. **Andreä**: Turbo oder der irrende Ritter vom Geist (Drama) tradotto dal latino da W. Süss (Tübing., 1907); cfr. i « Neue Jahrbücher » di Fleckeisen, vol. 22, p. 343. — Opere complete di Herder, edite da Bernh. Suphan, vol. 16, p. 131 e 232 (Berl., 1887). L. Keller, Herder und Andreä: estratto dal vol. 12 del « Monatshefte der Comeniusgesellschaft » (Berl., 1903).

P. 36. **Lied religioso**: v. vol. I, p. 308: *K* vol. 31 (Heermann, Rinckart, Spee, Angelus Silesius). — *Lieder* spirituali di Heermann editi da Ph. Wackernagel (Stuttg., 1856). K. Hitzeroth, Heermann. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Lyrik im 17. Jahrhundert: *BMb* vol. 2.

P. 37. **Rinckart**: Il suo drama riformista « Der eislebische christliche Ritter » del 1613 edito da K. Müller: *Ndr* n. 53; rimesso a nuovo con dissertazioni sulla storia e sulla importanza del drama luterano da A. Trümpelmann (Torgau, 1890). — W. Büchting, Rinckart, ein Lebensbild (Götting., 1903). E. Michael, Rinckart als Dramatiker (Leipzig, 1894). W. Büchting, Rinckart. Ein Lebensbild auf Grund aufgefundener Manuskripte (Götting., 1903). — Erich Schmidt, Der christliche Ritter: Charakteristiken, vol. 2, p. 1-23 (2ª ediz., Berlin, 1902).

P. 37. **Gerhardt**: Poesie complete edite in ordine cronologico da K. Gödeke: *DD* vol. 12. Poesie scelte: *MV* n. 936-37. Lieder spirituali editi da Fr. Schmidt: *Reclam* n. 1471-73. — Herm. Petrich, Gerhardt, seine Lieder und seine Zeit (Gütersloh, 1907). Gustav Kawerau, Gerhardt. Ein Erinnerungsblatt (Halle, 1907). Jul. Knipfer, Gerhardt (Leipzig, 1906). C. Bauer, Gerhardts Sprache (Hildesh., 1900). Paul Pachaly, Gerhardt als Lyriker: *Euph* vol. 14, p. 489.

2. Satira e romanzo. P. 38-68.

P. 38. **Epigramma**: *Lessing*, Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm (1771): edizione di Muncker, vol. 11, p. 213 (Leipz., 1895). *Herder*, Abhandlung über Geschichte u. Theorie des Epigramms (1785-86): edizione Suphan, vol. 15, p. 329 (Berlin, 1888). — E. Urban, Owenus und die deutschen Epigrammatiker des 17. Jahrhunderts (Heidelb., 1899). Griechische Epigramme und andere kleinere Dichtungen in deutschen Uebersetzungen des 16. und 17. Jahrhunderts, herausg. von M. Rubensohn (Weim., 1898). Rich. Levy, Martial und die deutsche Epigrammatik des 17. Jahrhunderts (Stuttg., 1903). — *Dialogo dei morti*: Joh. Rentsch, Lukianstudien (Plauen, 1895).

P. 39. **Dohna**: Anton Chroust, Dohna, sein Leben und sein Gedicht auf den Reichstag von 1613 (Münch., 1896).

P. 39. **Logau**: Epigrammi completi: *Lit-Ver* vol. 113. Scelta: *DD* vol. 3; *K* vol. 28; Logaubüchlein von O. Erich Hartleben (Münch., 1904, scelta di 150 epigrammi). *Reclam* n. 706. — Walt. Heuschkel, Untersuchungen über Ramlers und Lessings Bearbeitung Logau'scher Sinngedichte (Jena, 1901). Heinr. Denker, Beitrag zur literarischen Würdigung Logaus (Hildesh., 1889).

P. 41. **Lauremberg**: *Lit-Ver* vol. 58 *Ndr* n. 16. — Jak. Grimm, Kleine Schriften, vol. 7, p. 414-424 (Berlin, 1884). I. Classen, Ueber das Leben und die Schriften des Dichters Lauremberg (Lübeck, 1841). Herm. Weimer, Laurembergs Scherzgedichte, die Art und Zeit ihrer Entstehung (Marb., 1899), e il « Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung », vol. 25, p. 1-96; *ibid.* vol. 13, p. 42, e vol. 15, p. 84. — K. Lorenz, Der Anteil Mecklenburgs an der deutschen Nationalliteratur von den Anfängen bis zu Ende des 17. Jahrhunderts (Rost., 1893).

P. 43. **Rachel**: le raccolte antiche sono sostituite dalla edizione di K. Drescher: *Ndr* n. 200-202. — Aug. Sach, Rachel, ein Dichter und Schulmann des 17. Jahrhunderts (Schlesw., 1869). B. Berendes, Zu den Satiren des J. Rachel (Leipzig, 1896). Heinr. Klenz, Die Quellen zu Rachels « Poetischem Frauenzimmer » (Freib., 1899). I. Gehlen, Eine Satire Rachels und ihre antiken Vorbilder (Eupen, 1900).

P. 44. **Vita studentesca**: La « Comödia » di Schoch edita con illustrazioni da W. Fabricius (Münch., 1892). — W. Fabricius, Die akademische Deposition, *depositio cornuum* (Frankf., 1895). — Erich Schmidt, Komödien vom Studentenleben, aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Leipz., 1880).

P. 44. **Lingua studentesca e gergo**: Fr. Kluge, Vortrag über deutsche Studentensprache (Weim., 1892) und Deutsche Studentensprache (Strassburg, 1895). John Meier, Hallische Studentensprache (Halle, 1894). Konr. Burdach, Studentensprache und Studentenlied in Halle vor hundert Jahren (Halle, 1894). —

Fr. Kluge, Rotwelsch. Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen (Strassb., 1901).

P. 45. **Schupp**: Sämtliche Schriften (Frankf. a. M., 1719, 2 voll.). *Freund in der Noht*, edito da W. Braune: *Ndr* n. 9. *Archiv* vol. 11, p. 345. *Von der Kunst, reich zu werden*: *K* vol. 32, p. XXI. — *ADB* vol. 33, p. 67 (Bertheau). Al. Vial, Schupp, ein Vorläufer Speners (Mainz, 1857). E. Oelze, Schupp, ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Lebens (Hamb., 1863). Joh. Lühmann, Schupp. Beiträge zu seiner Würdigung: *BMb* vol. 4. Walt. Wolfg. Zschau, Quellen und Vorbilder in Schupps « lehrreichen Schriften » (Halle, 1906). Max Weicker, Schupp in seinem Verhältnis zur Pädagogik des 17. Jahrhunderts (Weissenfels, 1874).

P. 47. **Abraham a Sancta Clara**: Sämtliche Werke (Passau u. Lindau, 1835-54, 21 voll.). Opere scelte edite da Hans Strigl (Wien, 1904-1905, 6 voll.). Scelta di R. Zoozmann: *BWS*. Scelta dal *Judas der Ertzschelm*, edita da Fel. Bobertag: *K* vol. 40. — *Auf, auf, ihr Christen*: *NdrW* n. 1. — *Quattro drami* sul secondo assedio dei Turchi degli anni 1683-85: *NdrW* n. 8. — Th. G. von Karajan, Abraham a Sancta Clara (Wien, 1867); inoltre W. Scherer, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich, p. 147-192 (Berl., 1874). Edm. Dorer, Abraham a Sancta Claras Lobreden auf die Tiere: Nachgelassene Schriften, vol. 3, p. 112 (Dresd., 1893).

P. 49. **Moscherosch**: *Gesichte* (Vorrede. Schergen-Teufel. Weltwesen. Venus-Narren. A la mode Kehraus. Weiberlob. Soldatenleben) edite da Fel. Bobertag: *K* vol. 32. — *Gedichte*: *ZfdA* vol. 23, p. 71-84. — *Patientia*: *FM* vol. 2. — *Insomnis Cura Parentum*: *Ndr* n. 108. — Sul *Teutscher Michel*: *Archiv* vol. I, p. 291. — Il *Soldatenleben* come « *Der Krieg* » modernizzati da Achim von Arnim, 1809, nelle novelle del « Wintergarten ». — — *AdB* vol. 2, p. 351 (F. Muncker). — Joh. Wirth, Moscheroschs Gesichte, Verhältnis der Ausgaben zueinander und zur Quelle nebst einem biographischen Anhang (Erlang, 1888). Max Nickels, Moscherosch als Philologe (Leipz., 1884). W. Hinze, Moscherosch und seine deutschen Vorbilder in der Satire (Rostock, 1903). I. Beinert, Deutsche Quellen und Vorbilder zu Moscherosch (Freib., 1904).

P. 52. **Romanzo nel secolo XVII**: Fel. Bobertag, Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, vol. 2: Kunstroman und Grimmelshausen (Berl., 1884). Leo Cholevius, Die bedeutendsten deutschen Romane des 17. Jahrhunderts (Leipz., 1866), contiene buone analisi dei romanzi di Zesen, Bucholtz, Ziegler, Herzog Anton Ulrich, Lohenstein. — Jos. v. Eichendorff, Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum (Leipz., 1851), tratta anche dell'età più antica. — T. W. Berger, Don Quixote in Deutschland und sein Einfluss auf den deutschen Roman (Heidelb., 1908). Hubert Rausse, Die ersten deutschen Uebertragungen von Cervantes' Novellen: *StvglL* vol. 9, p. 385. — Mich. Oestering, Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur (Berl., 1901).

P. 53. **Romanzi d'avventure**: Hubert Rausse, Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland: *BM* vol. 8. — Alb. Schultheiss, Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen: Virchow-Holtzendorffs Vorträge, fasc. 165 (Hamb., 1893). – Il primo romanzo furfantesco: Lazarillo di Tormes, edito da W. Lauser (Stuttg., 1889).

P. 54. **Grimmelshausen**: *Simplex* e scritti simpliciani, Teutscher Michel, Joseph, Musai edito da Adelb. Keller: *Lit-Ver* vol. 33, 34, 65 e 66. Simplex e scritti simpliciani: Ewig währender Kalender, Galgenmännlein, Erster Bärenhäuter, Gauckeltasche, Stolzer Melcher, Teutscher Michel, editi da Heinr. Kurz (Leipz., 1863-64, 4 voll.). « Simplex und simplizianische Schriften » editi da Jul. Tittmann: *DD* vol. 7 e 8, 10 e 11. Simplizissimus, Teile der simplizianischen Schriften, des Ewig währenden Kalenders und der *Acerra philologica*. Bärenhäuter und Ratsstübel Plutonis, editi da Fel. Bobertag: *K* vol. 33-35. Simplizissimus edito da Rud. Kögel: *Ndr* n. 19-25; *MV* n. 278-283; edito da Reinh. Buchwald (Leipz., 1908, 3 voll.). — Auszug aus *Dietwalds und Amelindens* Liebs- und Leidsbeschreibung von Edw. Stilgebauer (Gera, 1893). — Storia ed origine del primo *Bärenhäuter*, 1808, modernizzato da Klemens Brentano: Gesammelte Schriften, vol. 5, p. 447 (Frankf. a. M., 1852). — Per la documentazione storica del Grimmelshausen: Gust. Könnecke, Bilderatlas, p. 189 (2ª ediz., Marb. i. H., 1895). R. M. Werner, Historische und poetische Chronologie bei Grimmelshausen u. sein Katholizismus: *StvglL* vol. 8, p. 75 e seg.). — Ferd. Antoine, Étude sur le Simplicissimus de Grimmelshausen (Par., 1882). C. A. von Blödau, Grimmelshausens Simplizissimus und seine Vorgänger: *Pal* vol. 51. — R. Müller, Die Sprache in Grimmelshausens Simplizissimus (Eisenb., 1897). Klara Hechtenberg, Das Fremd-

wort bei Grimmelshausen (Heidelb., 1901). K. Amersbach, Aberglaube, Sage und Märchen bei Grimmelshausen (Baden-Baden, 1893).

P. **58. Weise**: Cfr. a p. 102. *Die drei ärgsten Erznarren* editi da W. Braune: *Ndr* n. 12. Rimodernato da Achim von Arnim nel 1809 nella 7ª sera del « Wintergarten ». — Herm. Palm. Beiträge, p. 1-83 (Breslau, 1877). — A. Dau, Der Simplizissimus und Weises Drei Erznarren (Schwer., 1894). Joh. Beinert, Weises Romane in ihrem Verhältnis zu Moscherosch und Grimmelshausen: *StvglL* vol. 7, p. 308. — Max Wünschmann, Beiträge und Vorarbeiten für eine Würdigung der Stellung Weises zu den pädagogischen Theoretikern und innerhalb der Schul- und Bildungsgeschichte des 17. Jahrhunderts (Leipzig, 1895). O. Kämmel Weise, ein sächsischer Gymnasialrektor aus der Reformzeit des 17. Jahrhunderts (Leipzig, 1897).

P. **59. Christian Reuter**: le redazioni dello *Schelmuffsky* del 1696 e 1697: *Ndr* n. 57 e 59. Estratti: *K* vol. 35. Utilizzato da Achim von Arnim nel rimaneggiamento da Weise: « Drei Erznarren ». — *Commedie: Ndr* n. 90; *Singspiele: NdrB* Serie I, n. 3, ambedue edite da Gg. Ellinger. — Fr. Zarncke, Reuter, sein Leben und seine Werke; « Reuter redivivus »; Reuter als Passionsdichter; weitere Mitteilungen: Abhandlungen und Berichte der Sächsischen Akademie 1884-89.

P. **60. Robinsonate**: Herm. Ullrich, Robinson und Robinsonaden, Bibliographie, Geschichte, Kritik, vol. I (Weim., 1898). *Lo stesso,* Der Robinson-Mythus: Zeitschrift für Bücherfreunde, 1904, vol. 8, p. 1. La conferenza di Herm. Hettner: Robinson und die Robinsonaden (Berl., 1854). H. F. Wagner, Robinsonaden in Oesterreich (Salzb., 1888). *Lo stesso:* Robinson und Robinsonaden in unserer Jugendliteratur (Wien, 1903). Aug. Kippenberg, Robinsonaden in Deutschland bis zur Insel Felsenburg (Hannov., 1892). — Hubert Rötteken, Weltflucht und Idylle in Deutschland von 1720 bis zur Insel Felsenburg: *ZvglL* vol. 9, p. 1 e p. 295.

P. **61. Insel Felsenburg**: prima parte: *DLD* n. 108-120. Rinfrescata in parte da Arnim (1809) nella 2ª sera del « Wintergarten ». Saggi dell'Insel Felsenburg: *K* vol. 37. — La introduzione di Tieck alla sua edizione dell'Insel Felsenburg (6 voll.) in *Kritische Schriften,* vol. 2, p. 133 (Leipz., 1848). — Solo nel 1880 ne fu indicato Schnabel per autore da Ad. Stern: Beiträge zur Literaturgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts, p. 61-93 (Leipz., 1893). Selmar Kleeman, Der Verfasser der Insel Felsenburg als Zeitungsschreiber: *VLG* vol. 6, p. 337. Hans Halm, Zur Kenntnis Schnabels: *Euph* fascicolo supplementare 8, p. 27.

P. **62. Romanzi politici**: Fr. Kleinwächter, Die Staatsromane, ein Beitrag zur Lehre vom Romanismus und Sozialismus (Wien, 1891). — Schlaraffia politica. Geschichte der Dichtungen vom besten Staate (Leipz., 1892). — Jak. Caro, Staatsromane: Fr. Mauthners Wochenblatt n. 3 e 4 (Berlin, 1878).

P. **63. Romanzi galanti**: v. sopra a p. 52 (Cholevius). — *Zesens Adriatische Rosemund: Ndr* n. 160. La *Asiatische Banise* di Ziegler con saggi della « Aramena », dello « Arminius » e del « Romanzo satirico » di Hunold in *K* vol. 37.

P. **66. Letteratura arminiana**: W. Creizenach, Armin in Poesie und Literaturgeschichte: Preussische Jahrbücher vol. 36, p. 332. P. v. Hofmann-Wellenhof, Zur Geschichte des Arminiuskultus in der deutschen Literatur (Graz, 1887-88, 2. Programme).

3. Il risveglio di una nuova vita intellettuale. La fine del marinismo e gli inizii dello influsso inglese. P. 68-92.

P. **69. Thomasius**: Briefe Pufendorfs an Thomasius herausg. von Emil Gigas (Münch., 1897). — *Intorno alla imitazione dei Francesi: DLD* n. 61. — Kleine deutsche Schriften herausg. von T. O. Opel (Halle, 1895). — H. Luden, Thomasius, nach seinen Schicksalen und Schriften (Berl., 1805). B. A. Wagner, Thomasius, ein Beitrag zur Würdigung seiner Verdienste (Berl., 1872). Jak. Minor, Thomasius: *VLG* vol. 1, p. 1-9. — Rich. Hodermann, Universitätsvorlesungen in deutscher Sprache um die Wende des 17. Jahrhunderts (Friedrichroda, 1891).

P. **70.** Rob. Prutz, Geschichte des deutschen Journalismus, 1. (unico) vol. (Hannov., 1845).

P. **71. Pietismo**: Alb. Ritschl, Geschichte des Pietismus (Bonn, 1880-84, 2 voll.).

P. **71. Spener**: *AdB* vol. 35, p. 102 (Tschackert). — *Francke*: *AdB* vol. 7, p. 219 (Kramer). — Kuno Francke, Cotton Mather and Aug. H. Francke: Harvard University Studies and Notes, vol. 5, p. 57 fino a 67 (Boston, 1896).

P. **73. Leibniz**: *Ermahnung* edita da C. L. Grotefend (Hannov., 1846). — Leibniz und Schottelius, die « unvorgreiflichen Gedanken » untersucht und herausg. von Aug. Schmarsow: *QF* vol. 23. — Edm. Pfleiderer, Leibniz als Patriot, Staatsmann und Bildungsträger

(Leipz., 1870). H. G. Meyer, Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik (Halle, 1884). J. Schmidt, Leibniz u. Baumgarten, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aesthetik (Halle, 1876). — Walter Arnsperger, Lessings Beschäftigung mit der Leibnizischen Philosophie: Heidelberger neue Jahrbücher, volume 7, p. 43.

P. 76. **Canitz**: Gedichte, ausgefertigt von König (Berl. 1727, ristampata ancora nel 1765). — Aug. Varnhagen von Ense, Freiherr Fr. v. Canitz: Biographische Denkmale, vol. 4, p. 169-244 (Berl., 1846). — Th. Fontane, Spreeland (a destra della Sprea): Wanderungen durch die Mark Brandenburg, parte 4ª, p. 189-210 (Berl., 1882). — Valentin Lutz, Canitz, sein Verhältnis zu dem französischen Klassizismus und zu den lateinischen Satirikern, nebst einer Würdigung seiner dichterischen Tätigkeit (Neust. a. H., 1885).

P. 77. **Neukirch**: Scritti scelti di Canitz e Neukirch, editi da L. Fulda: *K* vol. 39. — W. Dorn, Neukirch, sein Leben und seine Werke (Weim., 1897).

P. 77. **Besser e König**: Aug. Varnhagen von Ense, J. v. Besser: Biographische Denkmale, vol. 4, p. 245-348 (Berl., 1846). — Lettere di König nella « Brockes-Biographie » di Alois Brandl (Innsbr., 1878). — M. Rosenmüller, König, ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts (Leipz., 1896).

P. 78. **Günther**: l'edizione critica delle opere complete è in preparazione; finora [1910] è completissima la 6ª ediz. di « Gedichte » (Bresl., 1764). Una scelta di Jul. Tittmann: *DD* vol. 6; di L. Fulda: *K* vol. 38; di Berth. Litzmann: *Reclam* n. 1295; di W. v. Scholz, Strophen (Leipz., 1902). Edizione dei taccuini: Günthers Leben auf Grund seines handschriftlichen Nachlasses von A. Heyer und A. Hoffmann (Leipz., 1909). — B. Litzmann, Zur Textkritik u. Biographie Günthers (Frankf., 1880). — K. Enders, Zeitfolge der Gedichte und Briefe Günthers (Dortm., 1904). O. Roquette, Leben und Dichten Günthers (Stuttg., 1860). K. Wittig, Urkunden und Belege zur Günther-Forschung (Striegau, 1895); Ein Beitrag zu Günthers Charakterbilde (Glogau, 1909). A. Hoffmann, Deutsche Dichter im schlesischen Gebirg, p. 51-88 (Warmbrunn, 1897); Günthers Schulzeit und Liebesfrühling (Jauer, 1908). — Tre fascicoli di « Osten » in memoria di Günther (Glogau, 1909).

P. 80. **Hamburg**: Hans Schröder, Lexikon der Amburgischen Schriftsteller (Hamb., 1851-83, 8 voll.). — Fedor Wehl, Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert (Leipz., 1856). A. Schmidt-Temple, Studien zur Amburger Lyrik im Anfang des 18. Jahrhunderts (Münch., 1898). W. Brese, Die neuhochdeutsche Schriftsprache in Hamburg während des 16. und 17. Jahrhunderts (Kiel, 1901).

P. 80. **Wernigke**: Edizione critica completa di Rud. Pechel (1909): *Pal* vol. 71. Wernigkes Ueberschriften herausg. von Bodmer (Zür., 1763). Una scelta compilata da Fulda: *K* vol. 39. — Jul. Elias, Chr. Wernigke (Münch., 1888).

P. 80. **Hunold** (Menantes): sein Leben und seine Werke von H. Vogel (Leipzig, 1898).

P. 81. **Brockes**. Una scelta di sue poesie fatta da L. Fulda: *K* vol. 39. — *Autobiografia*: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte, vol. 2, p. 167-229 (1847). — Alois Brandl, Brockes. Nebst Briefen von König und Bodmer (Innsbr., 1878). — Dav. Fr. Strauss. Brockes und Reimarus (1862): Gesammelte Schriften, vol. 2, p. 1-16 (Bonn, 1876).

P. 81. **Influsso inglese**: M. Koch, Ueber die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert (Leipz., 1883). O. Seidensticker, Relations of english to german literature in the 18. century: Poetlore, vol. 2, p. 57 e 169 (Lond., 1890). — Th. Vetter, Zürich als Vermittlerin englischer Literatur im 18. Jahrhundert (Zür., 1891). — Spiridion Wukadinowić, Prior in Deutschland: *StGr* fasc. 14. — Jak. N. Beam, Die ersten Deutschen Uebersetzungen englischer Lustspiele im 18. Jahrhundert: *ThF* vol. 20. — Artur Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker (Leipz., 1909). — Kurt Richter, Beiträge zum Bekanntwerden Shakespeares in Deutschland, parte I (Breslau, 1909).

P. 81. **Pope** e **Thomson**: R. Maack, Ueber Popes Einfluss auf die Idylle und das Lehrgedicht in Deutschland (Hamb., 1895). — Lessing e Mendelssohn, Pope, ein Metaphysiker! (Danzig, 1755): Lessings Sämtliche Schriften, herausg. von F. Muncker, vol. 6, p. 411 (Leipz., 1890). — Knut Gjerset, Der Einfluss von Thomsons Jahreszeiten auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Heidelb., 1898).

P. 82. **Sentimento della natura**: Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit (Leipz., 1888), completato da Biese in *ZvglL* vol. 7, p. 311 e vol. 11, p. 211: C. C. Hense, Naturgefühl in alter und neuer Poesie: *ZvglL* N. F., vol. I, p. 182. Ed. Hoffmann-Krayer, Die Entwickelung des Naturgefühls in deutscher Dich-

tung und Kunst: *StvglL* vol. 1, p. 145-181. — Aug. Koberstein, Ueber das gemütliche Naturgefühl der Deutschen: Vermischte Aufsätze, p. 1-30 (Leipzig, 1858). Max Batt, Treatment of Nature from Günther to Goethe's Werther (Chicago, 1902). — Wilh. Götz, Deutsch-schweizerische Dichter und das moderne Naturgefühl (Stuttg., 1887). — Fr. Kammerer, Studien zur Geschichte des Landschaftsgefühls in der deutschen Dichtung des frühen 18. Jahrhunderts (Berl., 1910). Cfr. a p. 43: Poesia pastorale.

P. **84. Hagedorn**: l'edizione più completa delle opere poetiche con lettere e con biografia di Joh. Joach. Eschenburg è quella di Hamburg, 1800, in 5 voll. Una scelta di F. Muncker: *K* vol. 45. Le opere giovanili, « Versuch einiger Gedichte »: *DLD* n. 10. — « Briefe der Mutter Anna Maria an ihren jüngeren Sohn, den Kunstgelehrten Chr. Ludwig » edite da Berth. Litzmann (Hamb., 1885). Herm. Schuster, Hagedorn und seine Bedeutung für die deutsche Literatur (Leipz., 1882). Wolrad Eigenbrodt, Hagedorn und die Erzählung in Reimversen (Berl., 1884). Hub. Badstüber, Fr. v. Hagedorns Jugendgedichte (Wien, 1894). St. List, Hagedorn und die antike Literatur (Münch., 1909). — Klemens Bäumker, Zur Fabel von Hagedorns munterm Seifensieder: *ZvglL* vol. 9, p. 134.

P. **86. Haller e il suo cenacolo**: *Muralt*, Lettres sur les Anglais et les Français (1725), edite da O. v. Greyerz (Bern, 1897). O. v. Greyerz, Muralt, eine literar- u. kulturgeschichtliche Studie (Frauenfeld, 1888). — *Drollingers* Gedichte mit J. Sprengs Gedächtnisrede (Basel, 1743). W. Wackernagel, Drollinger: kleinere Schriften, vol. 2, p. 428-452 (Leipz., 1873). — *Haller:* Gedichte mit Briefen und biographisch-literar-geschichtlicher Einleitung (536 pagine), magistralmente edito da L. Hirzel (Frauenfeld, 1882). Una scelta delle poesie di Haller e Salis-Seewis fu pubblicata da Adolf Frey: *K* vol. 41. Raccolta di scritti minori (Bern, 1772, 2 voll.). Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftsteller und sich selbst (Bern, 1787, 2 voll.). Hallers Tagebücher seiner Reisen nach Deutschland, Holland und England herausg. von L. Hirzel (Leipz., 1883). Ungedruckte Briefe und Gedichte herausg. von Ed. Bodemann (Hannov., 1885). Briefwechsel zwischen Haller und Eberhard Fr. v. Gemmingen herausg. von Herm. Fischer: *Lit-Ver* vol. 219. — Già nel 1755 il suo scolaro ed amico Joh. Gg. Zimmermann scriveva: « Das Leben des Herrn von Haller » (Zürich). — Denkschrift zu Hallers 100. Geburtstag mit Besprechung seiner medizinischen, botanischen, mineralogischen Leistungen (Bern, 1877). — Ferd. Vetter, Der junge Haller nach seinem Briefwechsel mit Joh. Gessner 1728-38 (Bern, 1909). — Ad. Frey, Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur (Leipz., 1879). K. Zagaweski, Hallers Dichtersprache: *QF* fascic. 105. Gg. Bondi, Das Verhältnis von Hallers philosophischen Gedichten zur Philosophie seiner Zeit (Leipz., 1891). M. Widmann, Hallers Staatsromane und Bedeutung als politischer Schriftsteller (Biel, 1893). — Il confronto istituito da Haller stesso fra le sue poesie e quelle di Hagedorn nell'edizione Hirzel, p. 397. — Intorno a Fr. K. Kasimir v. Creuz imitatore di Haller vedi K. Hartmann, Creuz und seine Dichtungen (Leipz., 1890). Heinr. E. Jenny, Die Alpendichtung der deutschen Schweiz. Ein literarhistorischer Versuch (Bern, 1905).

P. **90. I fogli morali ebdomadari**: E. Milberg, Die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts (Meiss., 1880). M. Kawczynski, Verzeichnis der englischen, deutschen, französischen moralischen Zeitschriften (Leipz., 1880). L. E. Hallberg, Les Revues Allemandes au 18. siècle (Toulouse, 1885). Ludw. Keller, Die deutschen Gesellschaften des 18. Jahrhunderts und die moralischen Wochenschriften (Berl., 1900): Vorträge aus der Comeniusgesellschaft, vol. 8, fasc. 2. — Oskar Lehmann, Die deutschen moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts als pädagogische Reformschriften (Leipz. 1893). Hugo Lachmanski, Die deutschen Frauenzeitschriften des 18. Jahrhunderts (Berl., 1900). — K. Jacoby, Die ersten moralischen Wochenschriften Hamburgs am Anfange des 18. Jahrhunderts (Hamb., 1880). Joh. Jak. Bäbler, Zur Geschichte der holländischen Bagatelle und des Bernerschen Freytagsblättlein: *ZvglL* vol. 12, p. 354.

4. Egemonia letteraria di Gottsched e riforma del teatro. Gli Svizzeri.
P. 92-115.

P. **93. Gottsched**: La « Gottsched-Gesellschaft » (Berl.), per conto della quale Reichel vuole pubblicare gli « Scritti completi di Gottsched » in 16 volumi, curò fino dal 1902 una ristampa della rivista morale « Die vernünftigen Tadlerinnen » delle poesie e di tutti i discorsi. Dei cinque volumi annunziati del « Gottsched-Wörterbuch » uscì solo il primo (1910). — Dopochè Th. Wilh. Danzel fece conoscere per la prima volta « Gottsched e la sua età » (Leipz., 1848) mediante lo studio della sua estesa corrispondenza, Mich. Bernays, *AdB* vol. 9, p. 497

e M. Koch, Gottsched und die Reform der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert (Hamb., 1887) ed altri ne proseguirono la riabilitazione cominciata da Danzel. Ora la valutazione storica dei meriti di Gottsched minaccia di degenerare in un eccesso antistorico collo entusiasmo per Gottsched di Eugen Reichel (« Ein Gottsched-Denkmal », « Gottsched der Deutsche », 1900-01, « Gottsched-Biographie », vol. 1, Berl., 1908). Tuttavia l'abilissima scelta di Reichel degli scritti di Gottsched fornisce un parziale ma pur sempre considerevole saggio della patriottica ed illuminata maniera di scrivere e di pensare di Gottsched nonchè molteplici rettificazioni. Una serie di monografie si trovano in Reichel, « Gottsched Halle » (2 voll.) e nel « Jahrbuch der Gottsched-Gesellschaft ». Joh. Reicke descrive i « Gottscheds Lehrjahre auf der Königsberger Universität » (Königsb., 1892). Il « Festschrift » di Gottl. Krause « Gottsched u. Flottwell » (Leipz., 1893) racconta, valendosi degli atti, « La fondazione della società tedesca di Königsberg ». Le cagioni della « uscita di Gottsched dalla società tedesca di Lipsia » sono esposte da E. Kroker nelle « Mitteilungen » di quella società, vol. 9, fasc. 2 (Leipz., 1902). Gustav Waniek trattò di « Gottsched e la letteratura tedesca della sua età » (Leipz., 1897), mentre Eugen Wolff « Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben » (Kiel, 1895-97, 2 voll.) fece delle ricerche intorno all'opera di Gottsched per la lingua e per la « Aufklärung » ed ai suoi rapporti con donne e con alcune città tedesche. Anche Fr. Kluge negli « Sprachgeschichtliche Aufsätzen v. Luther bis Lessing » (4ª ed., Strass., 1904) si occupa dell'incremento dato da Gottsched all'alto-tedesco. — Herm. Jantzen, « Gottscheds Vorrede zur Philosophie des Abtes Terrasson »: *StvglL* vol. 5, p. 485. — Jak. Bleyer, Gottsched in Ungheria (Ofen-Pest, 1909, in magiaro).

P. **94. La Gottsched.** Il vedovo ne scrisse la vita, quando ne raccolse le « *Kleinere Gedichte* » nel 1763 (Leipz.). Le sue « Lettere » furono pubblicate a Dresda nel 1771-72 in tre volumi. Insufficiente è il quadro di Paul Schlenther « Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie » (Berl., 1886). W. Creizenach illustrò i suoi meriti verso la commedia nella sua importante ricerca « *Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels* (Halle, 1879).

P. **95. Wolff**: Autobiografia ed. da H. Wuttke (Leipz., 1841); vedi intorno ad essa Ed. Zeller, Vorträge und Abhandlungen, p. 108-139 (Leipz., 1865). *AdB* vol. 44, p. 12 (W. Schrader). — Gottsched, Historische Lobschrift auf Wolff (Halle, 1755). — P. Piur, Studien zur sprachlichen Würdigung Wolffs (Halle, 1903).

P. **97. L'arte poetica di Gottsched**: O. Wichmann, Gottscheds Benützung der Boileauschen Art poétique in seiner Kritischen Dichtkunst (Berl., 1879). — Die Poetik Gottscheds und der Schweizer, einander entgegengestellt von Fr. Braitmaier (Tübing., 1879), von F. Serväs: *QF* vol. 60. — Saggi degli scritti di Gottsched e degli Svizzeri editi da Joh. Crüger: *K* vol. 42.

P. **98. Drama e Teatro**: Chr. Heinrich Schmids Chronologie des deutschen Theaters (1775): *ThG* vol. 1. Joh. Fr. Löwens Geschichte des deutschen Theaters (1766) herausg. v. Heinr. Stümcke (Berl., 1905). Rob. Prölss, Kurzgefasste Geschichte der deutschen Schauspielkunst von den Anfängen bis 1850 (Leipz., 1900). John Schikowski, Die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst (Leipz., 1905). — G. Belouin, De Gottsched à Lessing. Études sur les commencements du théâtre moderne en Allemagne: 1724-1760 (Paris, 1909). — Delle compagnie comiche tedesche nei loro rapporti colla letteratura si occupa Rud. Genée dal capitolo 8° al 10° dei « Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels » (Berl., 1882). — La dissertazione su Velten (Halle, 1887) di K. Heine vagliò la confusa tradizione su Joh. Velten: cfr. pure Wladislaus Nehring, Eine unbekannte Episode aus dem Leben Veltens: *ZvglL* vol. 6, p. 1 e *ThA* vol. 2, p. 56 (Litzmann). Gli studi intorno a Velten furono proseguiti da Heine: « Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched » (Halle, 1889); « Der Todesfall Caroli XII » (Halle, 1889). — Intorno ai drami spagnuoli, italiani e francesi delle compagnie girovaghe: *ZvglL* vol. 2, p. 165 e 395 (Heine); vol. 4, p. 1, e *StvglL* vol. 1, p. 420 (Albert Dessoff). — Ricerche « Zur Geschichte der niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland » von Jul. Schwering (Münst., 1895); sugli « Holländische Komödianten in Hamburg » Ferd. Heitmüller: *ThF* vol. 8. — *Molière:* A. Elösser, Die älteste deutsche Uebersetzung Molièrescher Lustspiele (Berlin. 1893). — *Corneille:* W. Creizenach, Die älteste deutsche Uebersetzung von Corneilles « Cid »: *ZvglL* vol. 13, p. 199. Wolfg. v. Oettingen, Ueber Gg. Greflinger von Regensburg als Dichter, Historiker und Uebersetzer: *QF* vol. 49. K. H. Schmidt, Corneille und die deutsche Literatur. Beitrag zur Geschichte der deutschen Corneilleübersetzungen (Esslingen, 1909). — *Racine:* H. Uehlin, Geschichte der Racine-Uebersetzun-

gen in der vorklassischen deutschen Literatur (Schopfheim, 1903). — Rich. Sexau, Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts: *U* fasc. 9.

P. 101. **Arlecchino**: Lo scritto a difesa di « Arlecchino o la difesa del grottesco-comico » di Justus Möser ricordato da Lessing nella « Dramaturgia amburghese » colla farsa « Harlekins Heirat oder die Tugend auf der Schaubühne » nelle Opere complete di Moser, vol. 9, p. 63-136 (Berl., 1761). — O. Driesen, Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem: *FM* vol. 25. X. Floch, Hanswurst, seine Ahnen und Erben (Wien, 1892). K. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (Stuttg., 1890). W. Creizenach, Zur Entstehung des neueren deutschen Lustpiels (Halle, 1879).

P. 101. **Fratricidio**: Berth. Litzmann, Die Entstehungszeit des ersten deutschen *Hamlet*: *ZvglL* N. S., vol. 1, p. 6. Ad. Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart: *ThG* vol. 12. Alex. v. Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart (Berl., 1908): Schriften der Shakespearegesellschaft, vol. 3.

P. 102. J. J. Olivier, Comédiens français dans les cours d'Allemagne au 18. siècle (Par., 1904). — Italienische, französische und deutsche Schauspieler am bayerischen Hofe, von K. Trautmann: *JbM* vol. 1, p. 193; vol. 2, p. 185; vol. 3, p. 259. — Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (Dresd., 1861-62, 2 voll.).

P. 102. **Weise**: Bäuerischer Machiavell und Böse Katharine herausg. von L. Fulda: *K* vol. 39. Bauernkomödie von Tobias und der Schwalbe: Bibliothek deutscher Kuriosa, vol. 5 (Berl., 1882). Masaniello edito da Rob. Petsch: *Ndr.* n. 216. — Per il « Contadino olandese » cfr. Alex. v. Weilen, Shakespeares Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung (Frankf., 1884); I. F. Gassner, Die Geschichte von dem träumenden Bauern als dramatische Fabel (Wien, 1903). P. Blum, Die Geschichte vom träumenden Bauern in der Weltliteratur (Teschen, 1908). — Herm. Palm, Beiträge, p. 37-83 (Bresl., 1877). — Ernst H. Kornemann, Weise als Dramatiker (Marb., 1853). Curt Guido Glass, Weises Verdienste um die Entwickelung des deutschen Dramas (Rostock o. I. als Dissertation u. Bautzen 1876 als Programm). — Th. Gärtner, Die Zittauer Schulkomödie von Chr. Weise (Zittau, 1903). — A. Hess, Weises historische Dramen und ihre Quellen (Rost., 1893). K. Levinstein, Weise und Molière, eine Studie zur Entwickelungsgeschichte des deutschen Lustspiels (Berl., 1899). — Alfred Schaer, Die Peter Squenz-Komödien: Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert (Schkeuditz, 1909).

P. 104. **Il drama gesuitico**: K. v. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München: *JbM* vol. 3, p. 153-176. — P. Bahlmann, Das Jesuitendrama der niederrheinischen Ordensprovinz: fasc. 15 annesso al Zentralblatt für Bibliothekswesen (Leipz., 1896). Gg. Lühr, Vierundzwanzig Jesuitendramen der litauischen Ordensprovinz: Altpreussische Monatschrift, estratto dal vol. 38, fasc. 1-2 (Königsb., 1901). — *Mephistopheles, Don Juan* und *Romeo* im Jesuitendrama, von Jak. Zeidler: *ZvglL* vol. 6, p. 464; vol. 9, p. 88; *StvglL* vol. 2, p. 1. — *Genoveva*: Bruno Golz, Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung, p. 15-44 (Leipz., 1897).

P. 105. **Opera in musica**: Joh. Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten u. ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien: *ThF* vol. 7. H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit (Augsb., 1869). — L'attività spiegata da Händel in Hamburg è naturalmente tenuta in special conto dal suo collega e rivale Joh. Mattheson (Hamb., 1761) nella sua « Händels Lebensbeschreibung » (Hamburg, 1761). Fr. Chrysander, G. F. Händel (Leipz., 1858-87, 3 voll.) e *AdB* vol. 12, p. 777. G. G. Gervinus, Händel und Shakespeare (Leipz., 1868).

P. 106. **Oratorio**: O. Wangemann, Geschichte des Oratoriums (3ª ediz., Leipz., 1882). Fr. Zarncke fornì un prospetto dei libretti di oratorio nello studio (1887) « Chr. Reuter als Passionsdichter » nei « Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig », p. 306-368.

P. 106. **Bach**: Philipp Spitta, Bach (Leipz., 1873 fino al 1880, 2 voll.). Albert Schweitzer, Bach (Leipz., 1908). Ph. Wolfrum: *M* vol. 13. Rich. Batka: *Reclam* N. 3070. — Von Wagner zu Bach (Riga, 1885). P. von Bojanowski, Das Weimar Bachs (Weim., 1909).

P. 106. **Neuber**: Fr. J. v. Reden-Esbeck nel suo libro « Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen » (Leipz., 1881) adoperò pur troppo! male un buon materiale. — Karoline Neuber in Braunschweig, von K. Schüddekopf: estratto dal Braunschweiger Jahrbuch 1902. La corri-

spondenza dei coniugi Neuber con Gottsched in « Gottsched und seine Zeit » di Danzel (V. a p. 93), p. 127-175. — Due prologhi tedeschi della Neuber del 1734 e 1737: *DLD* n. 63 e *Archiv* vol. 10, p. 459; Gedicht an Graf Brühl: *VLG* vol. 5, p. 51. L'introduzione a *DLD* n. 63 ci dà un indice dei suoi componimenti.

P. **107. Il Catone di Gottsched:** *Reclam* n. 2097. Cato und Cato-Parodie herausg. von Joh. Crüger *K* vol. 42.

P. **108. Rost:** Gust. Wahl, Johann Christian Rost (Leipz., 1902).

P. **109. Schönemann** und seine Schauspielergesellschaft, von Hans Devrient: *ThF* vol. 11.

P. **109. Gli Svizzeri:** La magistrale « Storia della letteratura tedesca in Svizzera » (fino al 1783; Frauenfeld, 1892) di Jak. Bächtold contiene pure una diligente bibliografia su Bodmer. I. C. Mörikofer, Die schweizerische Literatur des 18. Jahrhund. (Leipz., 1861). W. Wackernagel, Die Verdienste der Schweizer um die deutsche Literatur (Bas., 1833). Jak. Bächtold, Die Verdienste der Züricher um die deutsche Philologie und Literaturgeschichte; Literarische Bilder aus Zürichs Vergangenheit: Kleine Schriften, p. 61 e 103 (Frauenf., 1899). — Saggi degli scritti di Bodmer e Breitinger editi da Joh. Crüger: *K* vol. 42. *Discourse der Mahlern*, parte 1; « Chronik der Gesellschaft der Mahlern »: Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz, serie 2, fasc. 2 e 1, herausg. von Th. Vetter (Frauenf., 1891 e 1887); inoltre Th. Vetter, Der Spektator als Quelle der Diskurse (Frauenf., 1887). — « Quattro poesie critiche » di Bodmer, una specie di storia letteraria in versi e la sua traduz. dei « Persiani » di Eschilo nel *Karl von Burgund* edite da Jak. Bächtold: *DLD* n. 12 e 9. Il diario di Bodmer (1752-62) edito da Bächtold: Jubiläumsschrift der geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz (Zür., 1891, p. 190-216). — « Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer », veröffentliche Gotth. Fr. Stäudlin (Stuttg., 1794). Briefe v. Joh. Gg. Schulthess an Bodmer: Züricher Taschenbuch für 1894. « Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Gessner » (Zür., 1804). Briefwechsel Bodmers mit Eberhard Freih. v. Gemmingen: *Lit-Ver* vol. 19. — Nella « Denkschrift zum 200. Geburtstag Bodmers » (Zür., 1900; con Bibliografia di Th. Vetter) i suoi drami politici sono studiati da Gust. Tobler, i suoi rapporti colla letteratura inglese, francese, italiana da Th. Vetter, L. Betz, Leone Donati. — « Della parte avuta da Bodmer nella scoperta e nella ediz. dei Nibelunghi » tratta Joh. Crüger (Frankf., 1883 e 1884, 2 fascicoli).

P. **111.** Intorno alle più antiche traduzioni in tedesco di Milton Joh. Bolte: *ZvglL* N. S., vol. I, p. 426; intorno alle versioni di Bodmer Gust. Jenny, Miltons Verlorenes Paradies in der deutschen Literatur des 18. Jahrhund. (St. Gallen, 1890). Hans Bodmer, Die Anfänge des Zürcheschen Milton: Studien zur Literaturgeschichte für Mich. Bernays, p. 177 (Hamb., 1893).

P. **113. Estetica:** Vedi sopra a p. 97. Herm. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland (München, 1868): Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, vol. 7. Heinr. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik (Stuttg., 1886). Fr. Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing (Frauenf., 1888-89, 2 voll.). *Lo stesso*, Ueber die Schätzung Homers u. Virgils von C. Scaliger bis Herder (Tübing., 1886). Rud. Hildebrand, Geschmack in Anwendung auf das Schöne, zugleich ein Hauptstück innerer Literaturgeschichte: *ZfdU* vol. 6, p. 655 = Hildebrands Beiträge zum deutschen Unterricht, p. 314 (Leipz., 1897). R. Verosta, Der Phantasiebegriff bei den Schweizern Bodmer und Breitinger (Wien, 1908, Programm). — Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland: *UNF* vol. 2. — Una nuova ristampa delle *Meditationes* di Baumgarten fu curata da Benedetto Croce (Napoli, 1900).

P. **114. Borck:** Walt. Pätow, Die erste metrische deutsche *Shakespeare*-Uebersetzung in ihrer Stellung zu ihrer Literaturperiode (Rost., 1892). — Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeareprobleme im 18. Jährhundert und im Zeitalter der Romantik: *U* fasc. 12.

P. **115. Wurmsamen:** Sechs poetische Streitschriften aus den Jahren 1751–52, herausg. von Gg. Witkowski (Leipz., 1908).

5. La scuola sassone e la anacreontica. P. 116-144.

P. **116. Lipsia:** Gg. Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig (Leipz., 1909).

P. **116 Johann Elias Schlegel:** Werke (Kopenh. und Leipz., 1761-70, 5 voll.); scritti estetici e dramaturgici con ampie indicazioni delle fonti francesi editi da Joh. v. Antoniewicz: *DLD* n. 26. — Eug. Wolff, J. E. Schlegel (Berl., 1889). Joh. Rentsch, Schlegel als Trauerspieldichter, mit besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zu Gottsched (Leipz., 1890). Wil-

helm Mühleisen, Französische Vorbilder von Schlegels «Stummer Schönheit»: *StvglL* vol. 8, p. 444.

P. 119. **Holberg** und Deutschland, v. Paul Schlenther: Dänische Schaubühne, vol. 1, p. 74-123 (Berl., 1888).

P. 120. **Hamburgische Dramatiker** zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm, von Ferd. Heitmüller (Dresd., 1891). — *Uhlich*: Monografia di Ferd. Heitmüller: *ThF* vol. 8. — *Bookesbeutel*, herausg. von Ferd. Heitmüller: *DLD* n. 56. — K. Th. Gädertz, Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit (Hamb., 1894).

P. 120. **La Gottsched**: vedi a p. 94. La sua commedia «*Das Testament*» fu pubblicata da Joh. Crüger: *K* vol. 42. Elisabet Mentzel, Frau Gottscheds Einfluss auf die Frankfurter Bühne: Frankfurter Didaskalia 1887, n. 52-107.

P. 120. **Marivaux**: Viktor Golubew, Marivaux' Lustspiele in deutschen Uebersetzungen des 18. Jahrhunderts (Heidelb., 1904).

P. 121. **Krüger**: Monografia di W. Wittekindt (Berl., 1898).

P. 122. **Bremer Beiträger** (Gellert, Rabener, Cramer, Schlegel, Zachariä) herausg. von F. Muncker: *K* vol. 43 e 44.

P. 153. **Braunschweigs** schöne Literatur 1745 bis 1800, von K. G. W. Schiller (Wolfenb., 1845).

P. 124. **Youngs** Nachtgedanken und ihr Einfluss auf die deutsche Literatur, von Joh. Barnstorff (Bamb., 1895). John L. Kind, Young in Germany: *StC* vol. 2, fasc. 3.

P. 125. **Zachariä**: Poetische Schriften (Braunschweig, 1763-65, 9 voll.); hinterlassene Schriften mit Lebensbeschreibung von Joh. Joach. Eschenburg (Braunschw., 1781); due poesie polemiche del 1754-55: *DLD* n. 127. Der Renommist: *MV* n. 173. Hans Zimmer, Zachariä und sein Renommist (Leipz., 1892). Erich Petzet, Die deutschen Nachahmungen des popeschen Lockenraubes: *ZvglL* vol. 4, p. 409. Paul Zimmermann, Zachariä in Braunschweig (Wolfenb., 1896). O. H. Kirchgeorg, Die dichterische Entwicklung Zachariäs (Greifsw., 1904).

P. 126. **Rabener** und **Liscow**, v. P. Richter (Dresd., 1884). — Rabeners sämtliche Werke (mit Briefen) herausg. v. Ernst Ortlepp (Stuttg., 1839, 4 voll.). — Berth. Litzmann, Liscow in seiner literarischen Laufbahn (Hamb., 1883).

P. 128. **Kästners** gesamte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke (Berl., 1841, 4 voll.). Una scelta fatta da Jak. Minor: *K* vol. 73. Una edizione critica viene preparata [1900] da Karl Scherer.

P. 129. **Gellert**: La migliore edizione degli «Scritti completi» raccolti per la prima volta fra il 1769 e il 1774 è quella di Jul. L. Klee (Berl., 1867, 10 voll.). Fabeln und geistliche Dichtungen herausg. von F. Muncker: *K* vol. 43. Fabeln, Erzählungen, geistliche Lieder und moralische Gedichte herausg. von Alb. Lindner (Hempel). Dichtungen mit Proben aus den Moralischen Vorlesungen und Briefen herausg. von A. Schullerus: *MKl*. Fabeln und Erzählungen: *MV* n. 231-233. — La vita di Gellert fu scritta dal suo amico Joh. A. Cramer (Leipz., 1774). — Studien über Gellerts Fabelstil von Hugo Handwerk (Marb., 1891), über die Fabeln und Erzählungen von Gg. Ellinger (Berl., 1895), Quellenstudien zu den Fabeln und Erzählungen von R. Nedden (Leipz., 1899). — Matthäus Schneiderwirth, Gellert als Liederdichter und die katholischen Gesangbücher: *FF* vol. 1, fasc. 1. — Le commedie di Gellert furono studiate da Woldemar Haynel (Emden, 1896); esaminate quale un «Contributo alla storia dello sviluppo della commedia tedesca» da J. Coym: *Pal* vol. 2, analizzate nella loro tecnica da Th. Dobbmann (Freiburg, 1901).

P. 131. **La lettera**: Gg. Steinhausen, Geschichte des deutschen Briefes (Berl., 1889-91, 2 voll.). K. Hechtenberg, Der Briefstil im 17. Jahrhundert (Berl., 1903).

P. 131. **La favola**: Lessing, Fabeln nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts (1759): F. Munckers Ausgabe, vol. 7, p. 413 (Stuttg., 1891). Inoltre A. Fischer, Kritische Darstellung der Lessingischen Lehre von der Fabel (Halle, 1891). A. E. Zwitzers, Lessings Stellung zur Fabel (Emden, 1893). — O. Weddigen, Das Wesen und die Theorie der Fabel und ihre Hauptvertreter in Deutschland (Leipz., 1893). — Una scelta delle favole di Lichtwehr e Pfeffel: *K* vol. 73.

P. 134. **L'anacreontica**: Anakreontiker und preussisch patriotische Lyriker (Hagedorn, Gleim, Uz, Chr. E. v. Kleist, Ramler, Karschin) herausg. von F. Muncker: *K* vol. 45. — Il libro di F. Pomezny «Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts» (Hamb., 1900) è completamente inservibile per la sua oscura e greve trattazione dell'argomento. — Gg. Witkowski, Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland: *ZvglL* vol. 3, p. 1-23. Albert Pick, Studien zu den deutschen Anakreontikern des 18. Jahrhunderts: *StvglL* vol. 7, p. 45; vol. 9, p. 22. Fr. Ausfeld,

Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrhund. Ihre Beziehungen zur französischen u. zur antiken Lyrik (Strassb., 1907). — A. Lehnerdt, Die deutsche Horaz-Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts (Königsb., 1882). Herm. Fritzsche, Horaz und sein Einfluss auf die lyrische Poesie der Deutschen: Fleckeisens Neue Jahrbücher, vol. 88, p. 163-178 (Leipz., 1863). Ed. Stemplinger, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance (Leipz., 1906).

P. **136. Il cenacolo poetico di Halle:** Pyra-Langes « Freundschaftliche Lieder » herausg. von Aug. Sauer: *DLD* n. 22. Langes « Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe » (Halle, 1769-70, 2 voll.). — Gust. Waniek, Pyra und sein Einfluss auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Leipz., 1882). — Rich. Fisch, Generalmayor Stille (Gönner Langes) und Friedrich der Grosse contra Lessing (Berl., 1885).

P. **137. Götz**: Gedichte aus den Jahren 1745 bis 1765 in ursprünglicher Gestalt herausg. von K. Schüddekopf: *DLD* n. 42, Briefe von und an Götz herausg. von K. Schüddekopf (Wolfenb., 1893). — Heinr. Hahn, I. N. Götz (Birkenf., 1889). — Il giudizio di Federico il Grande su Götz: *Archiv* vol. 11, p. 353.

P. **138. Uz**: Sämtliche poetische Werke herausg. von August Sauer: *DLD* n. 33-38. — Il carteggio con Weisse: Stuttgarter Morgenblatt, 1840, n. 282-301; con Gleim: *Lit-Ver* vol. 218; Briefe an einen Freund [Grötzner] herausg. von Aug. Henneberger (Leipz., 1866). — Biographie zum 100. Todestage von Erich Petzet (Ansbach, 1896). *Lo stesso,* Uz' « Sieg des Liebesgottes »; Der Einfluss der Anakreontik und Horazens auf Uz; Das Uzische Frühlingsmetrum: *ZvglL* vol. 4, p. 424; vol. 6, p. 389; vol. 10, p. 293.

P. **139. Gleim**: L'edizione di W. Körte delle « Opere complete », Halberstadt, 1812-13 (8 voll.) e 1841, non è completa nè sicura. — Il carteggio con Jacobi (Berl., 1768); con Kleist e Lessing: vedi a p. 141 e p. 166; con Heinse edito da K. Schüddekopf (Weim., 1894-95, 2 voll.); con Ramler: *Lit-Ver* vol. 242 e 244; con Uz: *Lit-Ver* vol. 218; con Wieland: *Archiv* vol. 5, p. 191; Briefe an Joh. Ad. Schlegel: *Archiv* vol. 4, p. 9. — v. Kozlowski, Gleim und die Klassiker Goethe, Schiller, Herder (Halle, 1906). — Günther Koch, Gleims scherzhafte Lieder und die sogenannten Anakreonteen (Jena, 1894). *Lo stesso,* Gleim als Anakreonübersetzer und seine französischen Vorlagen: *StvglL* vol. 4, p. 265. — Le traduzioni latine di Ramler dei *lieder* giocosi di Gleim furono edite da Albert Pick: *ZvglL* vol. 14, p. 330.

P. **141. Ewald Christian von Kleist:** Aug. Sauer, che raccolse nel 1881 tanto le lettere scritte quanto le ricevute da Kleist per l'edizione Hempel (3 voll.), si occupò della ricostituzione del testo arbitrariamente modificato da Ramler; v. inoltre le lettere sulla morte di Kleist: *Archiv* vol. 11, p. 457; *Euph* fasc. supplementare 8, p. 72. — A. Chuquet, De E. Kleistii vita et scriptis (Par., 1887) e Études de littérature allemande, p. 3-72 (Par., 1902). — Sul rifacimento magiaro di Kysfaludy della tragedia *Seneca*: *ZvglL* vol. 5, p. 406.

II. - Dagli inizii di Klopstock ai " Fragmente „ di Herder. P. 144-251.

P. **144.** Wilh. Oncken, Das Zeitalter Friedrichs des Grossen (Berl., 1881-82, 2 voll.). Herm. Hettner, Das Zeitalter Friedrichs des Grossen (4. Aufl., Braunschw., 1893).

P. **145. Voltaire**: La sua posizione così importante per la letteratura tedesca rispetto a Shakespeare fu trattata senza preconcetti e con acume da Heinr. Morf, Die Cäsartragödien Voltaires und Shakespeares (Oppeln, 1888), ristampata nella miscellanea di Morf « Aus Dichtung und Sprache der Romanen » (Strassb., 1903).

P. **147. Rousseau**: Rich. Fester, Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Idealismus (Stuttg., 1890).

1. Klopstock e gli inizii di Lessing. P. 148-174.

P. **148. Klopstock** potè ancora iniziare nel 1798 col Göschen una edizione delle sue « Opere » che conchiuse col 7° volume; più completa è quella di Lipsia 1854-55, 10 voll. Compiuta colla raccolta « di tutti gli scritti linguistici ed estetici » che formano i volumi dal 13 al 18 delle « Opere complete » per cura di A. L. Back e A. R. C. Spindler (Leipz., Fleischer, 1830). Si aggiungano C. A. H. Clodius, « Auswahl aus Klopstocks nachgelassenem Briefwechsel und übrigen Papieren » (Leipz., 1821, 2 voll.) e Herm. Schmidlin, « Klopstocks sämtliche Werke ergänzt » (Stuttg., 1839, 3 voll.). Utilizzabile è la scelta in quattro volumi di Rich. Hamel: *K* vol. 46-48; essa contiene tutta la Messiade riccamente commentata, una buona scelta delle Odi, dei *Lieder* religiosi, degli epigrammi, e la

Hermannsschlacht con note. Alcuni canti della Messiade e alcune odi furono già illustrate nella rara biografia di K. Fr. Cramer: *Klopstock. Er und über ihn* (1780-92, 5 voll.). — *Messias.* I primi tre canti editi nella forma più antica da F. Muncker: *DLD* n. 11 e nell'ediz. di Hamel (vedi sopra); un commentario riferentesi alla storia del testo ed alla materia in Hamel « Klopstock-Studien » (Rostock, 1879-80, 3 fasc.). F. Häbler, Milton und Klopstock (Reichenberg i. B., 1893-95, 3 fasc.). — *Odi:* Kritische Gesamtausgabe v. F. Muncker (Stuttg., 1889, 2 voll.). Auswahl mit Erläuterungen von Heinr. Düntzer (3. Aufl., Leipz., 1887). Oden der Leipziger Periode und Wingolf herausg. von Jaro Pawel (Wien, 1880 und 1882). Gesamtkommentar zu den Oden von Heinr. Düntzer (2. Aufl., Leipz., 1878). Erich Schmidt, Beiträge zur Kenntnis der Klopstockischen Jugendlyrik: *QF* vol. 39. Der Lehrling der Griechen erläutert von M. Koch: Festschrift zu Rud. Hildebrands 70. Geburtstag (Leipz., 1894). — Briefe bei Back-Spindler, Clodius und Schmidlin l. c. « Klopstock und seine Freunde » (Briefe: Familie, Gleim, Fanny, Meta) herausg. v. Klamer Schmidt (Halberst., 1810, 2 voll.). Briefe von und an Klopstock herausg. von I. M. Lappenberg (Braunschw., 1887). Il carteggio col suo editore Hemmerde: *Archiv* vol. 12, p. 225; Briefe an Gleim u. a.: *VLG* vol. 1, p. 255 e vol. 2, p. 121. — *Biografia.* Accanto alla fondamentale ed esauriente « Geschichte seines Lebens und seiner Schriften » (Stuttg., 1888; 2. [Titel-] Aufl., Berl., 1900) di F. Muncker ed E. Bailly, Étude sur la vie et les œuvres de Klopstock » (Par., 1888) è da raccomandarsi a cagione della fresca immediatezza di un testimonio « Klopstock » negli « Schriften » di H. P. Sturz, vol. 1, p. 180 (Leipz., 1779). — Ottima è « *Klopstocks Jugendgeschichte* » e « Besuch beim badischen Markgrafen » di Dav. Fr. Strauss in Strauss' Gesammelte Schriften, vol. 10, p. 1-173 (Bonn, 1878). — Rapporti con Lessing: F. Muncker (Frankf., 1880), con Goethe: O. Lyon (Leipz., 1882), con musici: Osw. Koller (Kremster, 1889). — Giuseppe Bologna, Di alcune relazioni tra il Klopstock e i poeti italiani (Firenze, 1906).

P. **153. Socrate**: Emil Brenning, Die Gestalt des Sokrates in der Literatur des 18. Jahrhunderts (Brem., 1899). Ad. Harnack, Sokrates und die alte Kirche (Giessen, 1901).

P. **156. Schönaich**: Ad. Stern, Beiträge zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, p. 95-127 (Leipz., 1893). O. Lalendorf, Christoph Otto von Schönaich, Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und seiner Schriften (Leipz., 1897). Gottl. Krause, Gottsched, Schönaich u. der Ostpreusse Scheffner: *ZvglL* vol. 10, p. 453; vol. 11, p. 77. — Come Schönaich raccolse per dileggio nel 1755 i neologismi di Klopstock nel « Neologisches Wörterbuch » (*DLD* n. 70-81), così Eugen Reichel raccolse a titolo di lode nel « Kleines Gottsched-Wörterbuch » i neologismi di Gottsched.

P. **160. I lieder spirituali di Klopstock**: Matthäus Schneiderwirth, Klopstock als Liederdichter und die katholischen Gesangbücher: *FF* vol. 1, fasc. 1.

P. **161. Ritmi liberi**: Ad. Goldbeck-Löwe, Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Goethe (Kiel, 1891). Ludw. Fränkel, Die freie Rhythmik in der neuhochdeutschen Lyrik vor, bei und nach Klopstock: *ZfdU* vol. 6, p. 817.

P. **162. Rowe**: Th. Vetter, Die göttliche Rowe (Zür., 1894).

P. **165. Gelehrtenrepublik**: Oskar Th. Scheibner, Ueber Klopstocks Gelehrtenrepublik (Annab., 1874).

P. **166. Lessing**: La collezione iniziata nel 1771 da Lessing stesso de' suoi « *Vermischte Schriften* » fu compiuta dal devoto fratello Karl col titolo « Sämtliche Schriften » colla corrispondenza (Berl., 1794, 26 voll.). — L'edizione di K. Lachmann (Berl., 1794, 26 voll.) insegnò l'uso della critica filologica pei testi moderni. Questa edizione fu accresciuta nella 3ª ediz. curata da F. Muncker (prima a Stuttg., poi a Leipz., 1886-1909, 22 voll.) di tutte le lettere di ed a Lessing. — Lessings Werke, herausg. von M. Koch (Stuttg., 1886, 3 voll.); Werke, herausg. von Gg. Witkowski: *MKl* (7 voll.). — *Biografia:* Karl Lessings Leben seines Bruders (Berl., 1793) neu herausg. von Otto Lachmann: *Reclam* n. 2408. L'opera fondamentale, pur oggi non ancora affatto invecchiata, di Th. W. Danzel, « Lessing, sein Leben und seine Werke » (Leipz., 1849-53, 2 voll.). Le recentissime indagini ed in contrapposto alla pesantezza di Danzel la più agile esposizione in Erich Schmidt « Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften » (2. Aufl., Berl., 1899, 2 voll.). Emil Grucker, Lessing (Par., 1886). R. M. Werner, Lessing (Leipz., 1908), concisa ma ottima esposizione. Arend Buchholtz, Geschichte der Familie Lessing (Berl., 1909, 2 voll.). — Joh. Gottlob Schumann, Lessings Schuljahre (Trier, 1884). E. Kundt, Lessing und der Buchhandel (Heildelb., 1907). Gideon Spicker, Lessings Weltanschauung (Leipzig, 1883). Chr. Schrempf, Lessing als Philo-

soph (Stuttg., 1906). — Un eccellentissimo saggio complessivo in W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, p. 1-136 (2. Aufl., Berl., 1907). — Gustav Kettner, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit (Berl., 1904). Hans Kinkel, Lessings Dramen in Frankreich (Darmst., 1908). — Aug. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache (Braunschweig, 1875). Camille Pitollet, Contributions à l'étude de l'hispanisme de Lessing (Par., 1909). — Un astioso libello, tuttavia ricco di indicazioni di fonti, è Paul Albrecht, Lessings Plagiate (Hamb., 1890-91, 6 fasc.). Erich Schmidt, Die Quellen der komischen Einfälle und Züge Lessings: Sitzungsberichte der Berliner Akademie, vol. 21 (1897). — Jul. W. Braun, Lessing im Urteile seiner Zeitgenossen (Berl., 1884-97, 3 voll.). E. Maddalena, Lessing e l'Italia (Roma, 1904).

P. **167. Ebrei**: Herbert Carrington, Die Figur des Juden in der dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts (Heidelb., 1897). Oskar Frankl, Der Jude in den deutschen Dichtungen des 15., 16., 17. Jahrhunderts (Leipz., 1905).

P. **167.** *Von gelehrten Sachen* der Vossischen Zeitung (1751) herausg. von B. A. Wagner: *NdrB* fasc. 5-6. *Lo stesso*, Lessing-Forschungen (Berl., 1881). -- Ernst Consentius, Ein Aufsatz Lessings im « Wahrsager » (Leipz., 1899). *Lo stesso*, « Der Wahrsager », zur Charakteristik von Mylius und Lessing (Leipz., 1900). *Lo stesso*, Lessing und die Vossische Zeitung (Leipzig, 1902).

P. **168. Nicolai e Mendelssohn**: Lessings Jugendfreunde, herausg. von Jak. Minor: *K* 72-73 (Nicolais « Abhandlung vom Trauerspiel » und Werther-Parodien, Brawes « Brutus »). — Nicolais Leben und literarischer Nachlass herausg. von L. F. G. von Göckingk (Berl., 1820). Briefe über den itzigen Zustand und der Kleine feyne Almanach herausg. von Gg. Ellinger: *NdrB* fasc. 3 e fasc. 1). Inoltre K. Cleve, Nicolais feiner kleiner Almanach, ein Beitrag zur Geschichte der Würdigung des Volksliedes (Schwedt, 1895). — Geblers und Nicolais Briefwechsel herausg. v. Rich. M. Werner (Berl., 1888). Richard Schwinger, Nicolais Sebaldus Nothanker, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung (Weim., 1897). — F. Muncker, Ein Berliner über München: *JbM* vol. 1, p. 173. — Mendelssohns gesammelte Schriften (Leipz., 1843-45, 7 voll.). Phädon edito da I. Minor: *K* vol. 73. *MV* n. 528-9. — Ungedrucktes und Unbekanntes von und über Mendelssohn herausg. von M. Kayserling (Leipz., 1883). — Th. W. Danzel, Mendelssohn: Gesammelte Aufsätze, p. 85-98 (Leipz., 1855). L. Goldstein, Mendelssohn und die deutsche Aesthetik (Königsb., 1904). F. Muncker, Mendelssohn und die deutsche Literatur: Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland, vol. I, p. 45-64. L. Geiger, Die Juden und die deutsche Literatur: *idem*, vol. 1, p. 97, p. 321-365; vol. 2, p. 297-374.

P. **171. Lessings Uebersetzungen** aus dem Französischen Friedrichs des Grossen u. Voltaires herausg. von Erich Schmidt (Berl., 1892).

P. **172. Inizii della letteratura borghese.** Ne dobbiamo lo studio fondamentale a Danzel nella sua Lessing-Biographie vol. 1, p. 287. Erich Schmidt indagò le influenze di Richardson sul romanzo del secolo XVIII. Richardson, Rousseau und Goethe (Leipz., 1875). — Richardsons Clarissa. Ein Roman in Briefen. Auswahl von W. Meissner (Berl., 1908). — Elisab. Kretschmer, Gellert als Romanschriftsteller (Bresl., 1902). — La monografia di Aug. Sauer « Joachim W. v. Brawe, der Schüler Lessings » (*QF* vol. 40) tratta eccellentemente dei primi saggi tedeschi di drama borghese sotto l'influenza della « Sara Sampson ». John Block, Lessing und das bürgerliche Trauerspiel: *ZfdU* vol. 18, p. 225 e 321. Parziale e superficiale è Art. Glösser, Das bürgerlicher Drama, seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert (Berl., 1898). — Dei drami recensiti nella « *Dramaturgie des Schauspiels* », vol. I, p. 1-77 (10ª ed., Oldenb., 1904) di Heinr. Bulthaupt (Sara, Minna, Emilia, Nathan), i tre ultimi furono anche forniti di commento da Heinr. Düntzer, con una introduzione « Lessing als dramatische Dichter » (Leipz., 1883 al 1895, 6 fasc.). Tuttavia il meglio ci è dato da Gust. Kettner (vedi sopra a p. 166).

2. La letteratura nel periodo della guerra dei sette anni. Ultime lotte di Lessing. P. 175-208.

P. **175. Federico il Grande.** Scelta di scritti e lettere edita da F. Lienhard: *BWS*: *MV* n. 796-97. — Heinr. Pröhle, Friedrich der Grosse und die deutsche Literatur (2ª ed., Berl., 1878). Heinr. Rückert, Friedrich der Grosse und die deutsche Literatur: Kleinere Schriften, vol. 1, p. 244 (Weim., 1877). Gg. Winter, Die Bedeutung Friedrichs des Grossen, insbesondere sein Verhältnis zur deutschen Nationalliteratur: Nord und Süd, fascic. del gennaio 1892. K. Biedermann, Friedrich der Grosse und sein Verhältnis zur Entwickelung des deutschen Gei-

steslebens (Braunschw., 1859). L. Bernhard, Ueber den Einfluss Friedrichs des Grossen auf die deutsche Literatur (Königsb., 1870, Programm). Dan. Jacoby, Friedrich der Grosse und die deutsche Literatur (Basel, 1875). F. Muncker, Friedrich der Grosse und die deutsche Literatur: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1882, n. 36-40. Gottlieb Krause, Friedrichs des Grossen Stellung zur deutschen Literatur und zu den deutschen Dichtern (Königsb., 1884, Programm). Alfred Schöne, Friedrich der Grosse und seine Stellung zur deutschen Literatur (Götting., 1884). Rich. Jul. George, Friedrich der Grosse und die deutsche Literatur: Deutsche Buchhändlerakademie, 1885, n. 10. Arnold E. Berger, Friedrich der Grosse und die deutsche Literatur (Bonn, 1890). P. Ssymank, Friedrich der Grosse und das deutsche Schrifttum: *ZfdU* vol. 16, p. 324. Gg. Brandes, Voltaire in seinem Verhältnis zu Friedrich dem Grossen und Rousseau (Berl., 1909).

P. 175. **Il sentimento nazionale.** Max Koch, Nationalität und Nationalliteratur (Berl., 1891). F. W. Behrens, Deutsches Ehr- und Nationalgefühl in seiner Entwickelung durch Philosophen und Dichter 1600 bis 1815 (Leipz., 1891). Max Jähns, Der Vaterlandsgedanke und die deutsche Dichtung (Berl., 1896). Alfred Schöne, Ueber Die Entwickelung des Nationalbewusstseins (Königsb., 1888).

P. 176. **Lirici patriottici prussiani** (Kleist, Ramler, Karschin) editi da F. Muncker: *K* vol. 45.

P. 178. **Grenadierlieder** di Gleim: *DLD* n. 4.

P. 179. **La Karsch**: *Archiv* vol. 11, p. 4. Th. Heinze, Die Karschin, eine biographisch-literarhistorische Skizze (Anklam, 1866). Ersch und Grubers Enzyklopädie, vol. 36, p. 147 (M. Koch).

P. 179. **Ramler.** Corrispondenza con Gleim: *Lit-Ver* vol. 242 e 244. K. Schüddekopf, Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing (Wolfenb., 1886). Albert Pick, Ueber Ramlers Odentheorie (Leipz., 1887).

P. 180. **Il Volkslied durante la guerra dei sette anni**: Gottlieb Krause, Friedrich der Grosse und die deutsche Poesie (Halle, 1884) e *ZfdPh* vol. 17, p. 2. — *Euph* fasc. supplementare 4, p. 132.

P. 181. **Gessner**: Una scelta di Ad. Frey: *K* vol. 41. Joh. Jak. Hottinger, S. Gessner (Zür., 1796); nonchè la critica di A. W. Schlegel: Sämtliche Werke, vol. 10, p. 232 (Leipz., 1846). Heinr. Wölfflin, S. Gessner, mit ungedruckten Briefen (Frauenfeld, 1889). — Aus dem Briefwechsel zwischen Gessner und Ramler: *ZvglL* vol. 5, p. 96. — Herm. Henkel, Ueber rhythmische Prosa in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts: *ZfdU* vol. 12, p. 397. — H. Broglie, Die französische Hirtendichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zu Gessner; Idyll und Conte champêtre (Leipz., 1903). Olav Kyrre-Olsen, Geszners Skrifter i Danmark og Norge (Bergen, 1903). Berta Reed, The influence of Gessner upon English literature (Philadelphia, 1905).

P. 181. **Idillio e poesia pastorale**: Gust. Schneider, Ueber das Wesen und den Entwickelungsgang der Idylle (Hamb., 1893). G. Eskuche, Zur Geschichte der deutschen Idyllendichtung (Siegen, 1894). W. Knögel, Voss' Luise und die Entwicklung der deutschen Idylle bis auf Heinrich Seidel (Frankf. a. M., 1904). G. Alb. Andreen, The Idyl in German Literature (Rock Island, 1902). Willib. Nagel, Die deutsche Idylle im 18. Jahrhundert (Zür., 1889). R. Maack, Ueber Popes Einfluss auf die Idylle und das Lehrgedicht in Deutschland (Hamb., 1895). — Oskar Netoliczka, Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert (Jena, 1889). Fr. Rühle, Das deutsche Schäferspiel des 18. Jahrhunderts (Halle, 1885). Fel. v. Kozlowski, Die Schäferpoesie und der junge Goethe: *ZfdU* vol. 22, p. 50. — Rob. Hallgarten, Die Anfänge der Schweizer Dorfgeschichte (Münch., 1906).

P. 182. **Huber**: Hans Heiss, Der Uebersetzer und Vermittler Michael Huber (Erlang., 1907).

P. 183. **Brawe**: « Brutus » edito da Jak. Minor: *K* vol. 72. Aug. Sauer, Brawe, der Schüler Lessings: *QF* vol. 40. — **Cronegk**: « Olint und Sophronia »: *K* vol. 72. W. Gensel, Cronegk, sein Leben und seine Schriften (Berl., 1894).

P. 184. **Weisse**: « Richard III. » und « Der Teufel ist los » editi da Jak. Minor: *K* vol. 72. Richard III.: *DLD* n. 130. — *Autobiografie:* Leipzig, 1806. — Briefe an Ramler: Herrigs Archiv, vol. 77, p. 1; Briefe an Böttiger und Nachweise von Briefen: *Archiv* vol. 9, p. 309 e 453; an Bertuch: *ZvglL* vol. 10, p. 235; an Uz: Stuttgarter Morgenblatt 1840, n. 283-302. — Jak. Minor, Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur (Innsbruck, 1880). L. Göhring, Die Anfänge der deutschen Jugendliteratur im 18. Jahrhundert (Nürnb., 1904).

P. 185. **Hiller**: *AdB* vol. 12, p. 420 (Rochus v. Liliencron). K. M. Klob, Das deutsche

Singspiel und Hiller: Beiträge zur Geschichte der komischen Oper, p. 15-27 (Berl., 1903).

P. **187. Il Faust di Lessing**: Kuno Fischer, Lessing als Reformator (Minna, Faust, Emilia; 2ª ediz., Stuttg., 1904). E. Schmidt: *JbG* vol. 2, p. 65. W. Creizenach, Der älteste Faustprolog (Krakau, 1887).

P. **188. Winckelmann**: Werke (Stuttg., 1847, 2 voll.). Gedanken über die Nachahmung: *DLD* n. 20. — Briefe an seine Freunde herausg. von K. Wilhelm Dassdorf (Dresd., 1777, 2 vol.); an seine Züricher Freunde (Freiberg, 1882); an Hier. Dietr. Berendis, nel magnifico libro di Goethe: « Winkelmann und sein Jahrhundert » (Tübing., 1805). — Herder, « Denkmahl Joh. Winkelmanns » (1777): Suphans Ausgabe, vol. 8, p. 437. — La prima redaz. (Leipz., 1866 al 1872) della classica opera di K. Justi « Winckelmann, seine Werke und seine Zeitgenossen » è da preferirsi al rifacimento del 1898. Fr. Noack, Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900 (Stuttg., 1907). Paul Peteut, Jean Baptiste Dubos (Tramelan, 1902). — Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder: *Pal* vol. 26. — Un suo amico, il pittore Raphael Mengs, sostiene le opinioni di Winckelmann nei « Gedanken über die Schönheit und den Geschmack » (1762): *Reclam* n. 627. Otto Harnack, Mengs' Schriften und ihr Einfluss auf Lessing und Goethe: *ZvglL* vol. 6, p. 267. — Oeser: Alfons Dürr, A. Fr. Oeser, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts (Leipz., 1879).

P. **189. Laokoon**: Hugo Blümmer dà notizia nella ricca prefazione della sua edizione (2ª ed., Berl., 1880) della polemica da Simonide a Winckelmann. Un'edizione minore, assai bene illustrata, è quella di W. Cosack (4ª ed., Berl., 1890). *MV* n. 25-27. — Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon von Jul. Ziehen (Bielef., 1899). — Heinr. Fischer, Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst (Berl., 1887). Ad. Frey, Die Kunstform des Lessingschen Laokoon (Stuttg., 1905). Ernst Elster, Das 16. und 17. Kapitel in Lessings Laokoon: *ZvglL* vol. 13, p. 135. — Frank Egbert Bryant, On the Limits of descriptive Writing (Michigan, 1906). Gg. Haar, Parenthesen zu Lessings Laokoon (Hannov., 1908).

P. **194. Gluck**: Ad. Bernh. Marx, Gluck und die Oper (Berl., 1863, 2 voll.). L. Nohl, Gluck und Wagner (Münch., 1870). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, vol. 1, p. 1-84 (2ª ed., Leipz., 1902). F. Liszt, Orpheus von Gluck: Gesammelte Schriften, vol. 3, sez. I, p. 1 (Leipz., 1881). K. Th. v. Heigel, Gluck und Piccini: Historische Vorträge und Studien, 3. Folge (Münch., 1887). — W. Caspari, Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert (Erlangen, 1903).

P. **195. Federico il Grande e Lessing** di W. Schütte (Braunschw., 1881). Xanthippus (F. Sandvoss), Berlin und Lessing, Friedrich der Grosse und die deutsche Literatur (Münch., 1886). Rich. Fisch, Generalmajor Stille und Friedrich der Grosse contra Lessing (Berl., 1885). Rich. Förster, Johann Jakob Reiske und Friedrich der Grosse (Bresl., 1891).

P. **195. Minna v. Barnhelm**: Gust. Kettner, Ueber Lessings Minna (Berl., 1896). Stefan Grudzinski, Minna und (de Lachaussées) l'École des Amis (Krakau, 1896); lo stesso rapporto fu studiato da G. Bröse, Eine der Quellen Lessings für Minna (Naumb., 1902). I. Wihan, Lessings Minna und Goldonis Lustspiel « Un curioso accidente » (Prag, 1903). K. Elze, Su Minna: Vermischte Blätter, p. 93 (Köthen, 1875). K. Hayo v. Stockmayr, Das deutsche Soldatenstück des 18. Jahrhunderts seit Lessings Minna (Weim., 1898).

P. **196. Chodowiecki**: Wolfgang von Oettingen, D. Chodowiecki, ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrhundert (Berl., 1895).

P. **197. Dramaturgia amburghese**: Kommentierte Ausgabe von Fr. Schröter und Rich. Thiele (Halle, 1878); Ausgabe für Schule und Haus, dei medesimi (Halle, 1895). *MV* n. 725-731. — W. Cosack, Materialien zur Hamburgischen Dramaturgie (2ª ed., Paderb., 1891). — Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater herausg. von Heinr. Stümcke als Anhang zu Löwens « Geschichte des deutschen Theaters » (Berl., 1905; a p. 182). — R. Thiele, Der Theaterzettel der Hamburger Entreprise, 1 (unico) fasc. (Erfurt, 1895). M. v. Waldberg, Studien zu Lessings Stil in der Dramaturgie (Berl., 1882). Artur Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker, vol. 1 « Lessing » (Leipz., 1909). Eliel Aspelin, Lamottes Abhandlungen über die Tragödie, verglichen mit Lessings Dramaturgie: *ZvglL* vol. 13, p. 1 e 269. Fr. Dösel, Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts u. in den Dramen Lessings: *ThF* vol. 14. Hans Oberländer, Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: *ThF* vol. 15. — Joh. Böhm, Die dramatischen Theorien Pierre Corneilles (Berl., 1901).

P. **198. Löwen**: Geschichte des deutschen Theaters und Flugschriften über das Hambur-

ger Nationaltheater herausg. von Heinr. Stümcke (Berl., 1905): Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten fasc. 8. — Ossip Potkoff, Joh. Fr. Löwen, der erste Direktor eines deutschen Nationaltheaters. Sein Leben, seine literarische und dramatische Tätigkeit (Heidelb., 1904).

P. 198. **Ekhof** e **Gotter**: Briefe Ekhofs herausg. von L. Geiger (Berl., 1905). Herm. Uhde, K. Ekhof: Gottschalls Neuer Plutarch, vol. 4, p. 119 a 238 (Leipz., 1867). Herm. v. Schmid, Lessing und Ekhof (Münch., 1879). – Rud. Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne: *ThF* vol. 13. *Lo stesso*, Gotter, sein Leben und seine Werke, Beitrag zur Geschichte der Bühnen und Bühnendichtung: *ThF* vol. 10. *Lo stesso*, Zur Geschichte und Kritik von Gotters Merope (Leipz., 1890). Gotters Gedichte (Auswahl) herausg. von M. Mendheim: *K* vol. 135, I, p. 70. — Rich. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775 bis 1779: *ThF* vol. 9.

P. 198. **Emilia Galotti**: Em. Grosse, Zur Kritik des Textes: *Archiv* vol. 11, p. 366. Mich. Bernays, Ueber den Charakter der Emilia: Kleine Schriften, vol. 3, p. 187 (Leipz., 1899). A. Wiskemann, Die Katastrophe in Lessings Emilia (Marb., 1883). — Rekonstruktionsversuch der dreiaktigen Leipziger Bearbeitung von R. M. Werner, Lessings Emilia (Berl., 1883).

P. 201. **Eva König**: Briefwechsel zwischen Lessing und seiner Frau herausg. von Alfred Schöne (2ª ed., Leipz., 1885). F. Muncker, Eine Hauptquelle für Lessings Tagebuch seiner italienischen Reise: Germanistische Abhandlungen für Herm. Paul, p. 181 (Strassb., 1902). O. v. Heinemann, Zur Erinnerung an Lessing, Briefe und Aktenstücke (aus den Wolfenbütteler Jahren; Leipz., 1870); inoltre M. Bernay: Kleine Schriften, vol. 3, p. 207 (Leipz., 1899).

P. 201. **Lotte teologiche di Lessing**: Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten (5ª ed., Berl., 1895). Dav. Fr. Strauss, Herm. Samuel Reimarus und seine Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes: Gesammelte Schriften, vol. 5, p. 229-409 (Bonn, 1877). — Goezes Streitschriften gegen Lessing: *DLD* n. 43. — K. Schwarz, Lessing als Theologe (Halle, 1854). Ed. Zeller, Lessing als Theolog: Vorträge und Abhandlungen: vol. 2, p. 283-327 (Leipz., 1877). K. Hebler, Lessing-Studien (Bern, 1862). — Benedikt Brandl, Lessings Fragmentenstreit (Pilsen, 1908, Programm).

P. 205. **Nathan il saggio**: Fr. Naumann, Literatur über Lessings Nathan der Weise (Dresd., 1867). W. Wackernagel, Lessings Nathan der Weise: Kleine Schriften, vol. 2, p. 452 (Leipz., 1873). Dav. Fr. Strauss, Lessings Nathan der Weise (1860): Gesammelte Schriften, vol. 2, p. 43-82 (Bonn, 1876). Kuno Fischer, Lessings Nathan der Weise, die Idee und der Charakter der Dichtung dargestellt (4ª ediz., Stuttg., 1896). Gustav Kettner, Ueber den religiösen Gehalt von Lessings Nathan der Weise (Naumb., 1898). Jak. Caro, Lessing und Swift (Jena, 1869). Ed. Belling, Die Metrik Lessings (Berl., 1887). — Die Fortsetzungen, Nachahmungen und Travestien von Lessings Nathan herausg. von Heinr. Stümcke: *ThG* vol. 4.

3. Wieland e la sua scuola. Il romanzo. La « Aufklärung » in Austria.
P. 208-239.

P. 208. **Wieland**. Wieland stesso allestì ancora una magnifica edizione in quarto ed un'altra più modesta in ottavo (Leipz., Göschen, 1794-1802, 36 voll.) delle sue « Opere complete », cui si aggiunsero ancora sei volumi supplementari. Il suo biografo I. G. Gruber pubblicò quindi le « *Sämtliche Werke* » (Leipzig, 1818-28, 53 voll.). L'edizione Hempel preceduta da una biografia di Heinr. Düntzer venne a completarle (Berl., 1879, 40 parti). Una edizione critica completa che mette in mostra secondo il desiderio di Goethe i continui mutamenti introdotti da Wieland ne' suoi scritti, viene pubblicata dalla commissione tedesca della I. Accademia Prussiana delle scienze in 3 sezioni: Opere, traduzioni, lettere, in 50 volumi (Berl., 1909 e seg.). — L'edizione delle « Opere scelte » di Heinr. Pröhle, *K* vol. 51-57, non è sufficiente; all'incontro buonissimi per la scelta e per la introduzione sono i 4 volumi di Gotthold Klee: *MKl* e i 4. voll. di W. Bölsche: *HKl*; ediz. di F. Daibel (Leipzig, Inselverlag, 1907, 3 voll.). — *Lettere:* nello stesso tempo il figlio del poeta Ludwig Wieland ed il genero H. Gessner pubblicarono il primo una « *Auswahl denkwürdiger Briefe* (Wien, 1815, 2 voll.) ed il secondo « *Ausgewählte Briefe* » (Zürich, 1815-16, 4 voll.). Altre lettere si trovano in: Heinr. Funk, Beitrag zu Wielands Biographie (Freiburg, 1882), e Rob. Keil, Wieland und Reinhold (Leipz., 1885). Briefe an Sofie La Roche herausg. von F. Horn (Berl., 1820) und von Rob. Hassenkamp (Stuttg., 1894). Briefe an Breitinger, Eschenburg, Gleim, Göschen, Iselin, Lavater: *Archiv* vol. 4, p. 16 e 300; vol. 5, p. 191; vol. 9, p. 427; vol. 13, p. 188 e 498; vol. 15, p. 263. — *Biografia*: il ritratto

più bello e più caratteristico ci fu dato dal discorso massonico di Goethe del 28 febbr. 1818: *MKl*, Goethe, vol. 28°, p. 321. Intorno ai rapporti di Wieland v. Heinr. Düntzer, Freundesbilder aus Goethes Leben, p. 288-414 (Leipz., o. J.). Un altro buon ritratto è quello della introduzione di Bölsche: *HKl* (1903). I. G. Gruber, Wielands Leben, mit ungedruckten Briefen (Leipz., 1827-28, 4 voll.). C. W. Böttiger, Wieland nach seiner Freunde und seinen eigenen Aeusserungen: Raumers Historisches Taschenbuch, vol. 10 (1839), p. 359-464. Jos. W. Löbell, Wieland (Braunschw., 1858): Die Entwickelung der deutschen Poesie von Klopstock bis Goethe, vol. 2. L. E. Hallberg, Wieland. Étude littéraire (Par., 1869). *AdB* vol. 42, p. 400-419 (Koch). — Emil Ermatinger, Die Weltanschauung des jungen Wieland. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung (Frauenfeld, 1907). — Ueber die Bildnisse Wielands: P. Weizsäcker (Stuttg., 1893). — *Giovinezza*: L. F. Ofterdinger, Wielands Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz (Heilbr., 1887). Rich. Hoche, Ein Schulheft Wielands (Leipz., 1865). L. Hirzel, Wieland und Martin und Regula Künzli [in Winterthur] (Leipz., 1891). *Questioni particolari*: *Archiv* vol. 3, p. 131; vol. 6, p. 92; vol. 13, p. 485. — L. Hirzel, Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern: *U* fasc. 4.

P. 209. **Lo « Hermann » di Wieland. Lettere morali**: il poema in esametri fu pubblicato integralmente per la prima volta da F. Muncker: *DLD* n. 6. Matthäus Döll, Die Einflüsse der Antike auf Wielands Hermann (Münch., 1897). *Lo stesso*, Benutzung der Antike in Wielands moralischen Briefen: *StvglL* vol. 8, p. 401.

P. 210. **Insegnamento di Wieland**: Geschichte der Gelehrtheit, 1757 von Wieland seinen Schülern diktiert, herausg. von L. Hirzel (Frauenfeld, 1891); inoltre *Archiv* vol. 11, p. 378; vol. 12, p. 795; vol. 13, p. 220.

P. 211. P. I. I. Schädelin, Julie Bondeli, die Freundin Rousseaus und Wielands (Bern, 1838). Ed. Bodemann, Julie v. Bondeli und ihr Freundeskreis (Hannov., 1874).

P. 214. **Wieland e la rivoluzione**: Harald v. Koskull, Wielands Aufsätze über die französische Revolution (Riga, 1901). — Timoth. Klein, Rousseau und Wieland: *ZvglL* vol. 3, p. 425; vol. 4, p. 129.

P. 216. **Lo Shakespeare di Wieland**: Marie Joachimi-Dege, Wielands Shakespeare-Uebersetzung: *U* fasc. 12. Il raffronto istituito da Markus Simpson della traduzione di Shakespeare di Wieland coll'originale (Münch., 1898) si arenò nell'esame di piccoli dettagli. Bernh. Seuffert, Wielands, Eschenburgs und Schlegels Shakespeare-Uebersetzungen: *Archiv* vol. 13, p. 229 e 498. Aug. Köllmann, Wieland u. Shakespeare, mit besonderer Berücksichtigung der Uebersetzung des Sommernachtstraums (Remscheid, 1896). Leop. Wurth, Zu Wielands, Eschenburgs und Schlegels Uebersetzungen des Sommernachtstraums (Budw., 1897). *JbSh* vol. 17, p. 83. Württembergische Vierteljahrshefte 1883, p. 36. Rud. Ischer, Ein Beitrag zur Kenntnis von Wielands Uebersetzungen: *Euph* vol. 14, p. 242. — Herm. Uhde-Bernays, Der Mannheimer Shakespeare, Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Uebersetzungen (Berl., 1902).

P. 217. **I drami di Wieland**: Ed. Stilgebauer, Wieland als Dramatiker: *ZvglL* vol. 10, p. 300. Jos. Ettlinger, Klementine von Poretta und ihr Vorbild: *ZvglL* vol. 4, p. 434. Gg. Ellinger, Alkeste in der modernen Literatur (Halle, 1885).

P. 217. **I Romanzi di Wieland**: Fel. Bobertag, Wielands Romane, ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Prosadichtung (Bresl., 1881). Ernst Ranke, Zur Beurteilung Wielands (Marb., 1885), il libro migliore sovra la produzione romanzesca di Wieland. F. Thalmayr, Ueber Wielands Klassizität, Sprache und Stil (Pilsen, 1894). — *Singoli romanzi*: Don Silvio: Untersuchungen von A. Martens (Halle, 1901). — Agathon: ueber die zwei ersten Ausgaben Gustav Wilhelm in der Festschrift des deutschen akademischen Philologen-Vereins (Graz, 1896). Jos. Scheidl, Die persönlichen Verhältnisse Wielands im Agathon und die Beziehung zu den antiken Quellen: *ZvglL* vol. 4, p. 385. — Goldner Spiegel: G. Breucker, Preussische Jahrbücher, August 1888. Ad. Langguth, Neue literarische Blätter, 1896, fascicolo 10. Oskar Vogt, Der goldne Spiegel und die Entwickelung der politischen Ansichten Wielands: *FM* vol. 26. — Abderiten: Bernhard Seuffert, Wielands Abderiten (Berl., 1878).

P. 217. **Sterne**: Harvey Waterman Thayer, Laurence Sterne in Germany. A Contribution to the Study of the literary Relations of England and Germany in the 18. Century: *StC* vol. 2, fasc. 1. — Fr. Bauer, Ueber den Einfluss Sternes auf Wieland (Karlsb., 1898). Aug. Behmer, Sterne und Wieland: *FM* vol. 9. — Joh. Czerny, Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Ro-

mans in Deutschland: *FM* vol. 27. — Stefan Vacano, Sterne und Heine (Berl., 1907).

P. **217. I rapporti di Wieland colla antichità**: Matthäus Döll, Wieland und die Antike (Münch., 1896). Ed. Stemplinger, Wielands Verhältnis zu Horaz: *Euph* vol. 13, p. 473· Hans Herchner, Die Kyropädie in Wielands Werken (Berl., 1892 e 1896, 2 Programme). *Lo stesso,* Die Kyropädie in Wielands Werken:. Ilbergs Neue Jahrbücher, 1896, p. 199. Jul. Steinberger, Lukians Einfluss auf Wieland (Gôtting., 1902).

P. **222. I racconti epici di Wieland**: Reinh. Köhler, Die Quelle von Hann und Gulpenheh; zu Clelia und Sinibald: *Archiv* vol. 3, p. 416, e vol. 5, p. 78. Hans Sittenberger, Untersuchungen zu Wielands komischen Erzählungen: *VLG* vol. 4, p. 287. K. Otto Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland: *VLG* vol. 5, p. 374 e 497. F. Muncker, Wielands Pervonte und dramatische Bearbeitungen des Pervonte: Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1903, p. 121-211, e 1904, p. 81-92. F. Schlüter, Studien über die Reimtechnik Wielands (Marb., 1900). — Ludw. Hirzel, Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern: *U* vol. 4. W. Lenz, Wielands Verhältnis zu Spenser, Pope und Swift (Hersf., 1903).

P. **223. Johann Georg Jacobi**: Sämtliche Werke (Zür., 1807-22, 8 voll.); nel vol. 8°: Leben Jacobis von J. A. v. Ittner. — Ungedruckte Briefe von und an Jacobi mit Lebensabriss herausg. von E. Martin: *QF* vol. 2.

P. **226. L'Oberon di Wieland**: edito con introduzione e note da Reinh. Köhler (Leipz., 1868). Heinr. Düntzer, Wielands Oberon (Erläuterungen, vol. 2. Leipz. o. J.). Max Koch, Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon (Marb., 1879). Kaspar Riedl, Huon de Bordeaux in Geschichte und Dichtung: *ZvglL* vol. 3, p. 71. Bernh. Seuffert, Der Dichter des Oberon, Vortrag (Prag, 1900). — Ad. Biach, Biblische Sprache und Motive in Wielands Oberon (Brüx, 1897). Ch. I. Goodwin, Wielands Oberon und der griechische Roman des Achilles Tatius: *ZvglL* vol. 13, p. 210.

P. **227. Parodie epiche**: Ed. Grisebach, Die Parodie in Oesterreich: Gesammelte Studien, p. 175-213 (4ª ed., Leipz., 1886). — Michaelis, sein Leben und seine Werke, von Ernst Reclam: *P* vol. 3. — Blumauers sämtliche Werke (Wien, 1884, 4 voll.). — Aeneis herausg. von Fel. Bobertag: *K* vol. 141. *MV* n. 368-370. — Alxinger herausg. v. Heinr. Pröhle: *K* vol. 57. — Eug. Probst, Zur Erinnerung an Alxinger: *JbGr* vol. 7, p. 171. — Die Jobsiade mit Proben aus Melchior Striegels und K. G. Prätzels komischen Epen herausg. von Fel. Bobertag: *K* vol. 140. *MV* n. 274-277. Hans Dickerhoff, Die Entstehung der Jobsiade: *FF* vol. 1, fasc. 3.

P. **228. Münchhausen**: K. Müller-Fraureuth, Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen (Halle, 1881). — *AdB* vol. 23, p. 15.

P. **229. Thümmel**: Sämtliche Werke (Leipzig, 1856, 8 voll.). — Wilhelmine: *K* vol. 136; *DLD* n. 48. — Gedichte: *K* vol. 145, I, p. 210. — Thümmels Leben von I. v. Gruner (Leipz., 1819). Rich. Kyrieleis, Thümmels Roman, 'Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich': *BMb* fasc. 9.

P. **229. Bode**: Jos. Wihan, Bode als Vermittler englischer Geisteswerke in Deutschland: *StPr* fasc. 3. Hans Krieg, Bode als Uebersetzer von Fieldings 'Tom Jones' (Greifsw., 1909).

P. **229. Musäus**: Ristampa delle fiabe popolari: *K* vol. 57; *MV* n. 225-230 e n. 621-22. Werke (Berl., 1909, 5 voll.). — Ad. Stern, Beiträge zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, p. 129-174 (Leipz., 1893).

P. **229. Il romanzo**: Rud. Fürst, Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert (Halle, 1897). — Deutsche Erzähler des 18. Jahrhunderts (Sturz, Chr. Leberecht Heyne, Meissner, Joh. Chr. L. Haken, Fr. Rochlitz, Karl Grosse) herausg. von Rud. Fürst: *DLD* n. 66-69.

P. **230. Meissner**: Rud. Fürst, Meissners Leben und Schriften (Stuttg., 1894).

P. **231. Langbein**: Saggi delle sue poesie: *K* vol. 135, I, p. 102. — Hartwig Jess, Langbein und seine Verserzählungen: *FM* vol. 21.

P. **231. Hermes**: Konstantin Muskalla, Hermes. Ein Beitrag zur Kultur- und Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts: *BBr* (1910).

P. **231. Laroche**: Rudolf Asmus, G. W. de la Roche, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung (Karlsr., 1899). Ludmilla Assing, Sofie v. La Roche, die Freundin Wielands (Berl., 1859). Cfr. a p. 208 (Lettere). K. Riedderhoff, Sofie La Roche, die Schülerin Richardsons und Rousseaus (Götting., 1895). Hugo Lachmannski, Die deutschen Frauenzeitschriften des 18. Jahrhunderts (Berl., 1900).

P. **232. Merkur e Museum**: C. A. Burkhardt, Repertorium zu Wielands Merkur (Jena, 1879). Herm. Böhnke, Wielands publizistische Tätigkeit (Oldenburg, 1883). K. Buchner, Wieland und die Weidmannsche Buchhandlung

(Berl., 1871). — *Lo stesso,* Wieland und Gg. Joachim Göschen (Stuttg., 1874); *ZvglL* vol. 10, p. 446. — Walter Hofstätter, Das Deutsche und Neue Deutsche Museum: *P* vol. 12.

P. 233. **Austria**: *Wurzbach.* — Von Maria Theresia bis zur Gegenwart: I. W. Nagl und Jak. Zeidler, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, vol. 2 (Wien, 1901). — Jaro Pawel, Die literarischen Reformen des 18. Jahrhunderts in Wien (Wien, 1881). H. M. Richter, Aus der Messias- und Werther-Zeit (Wien, 1882). Rob. Keil, Wiener Freunde (K. Leonhard Reinhold, Ignaz v. Born, Alxinger, Gottlieb Lor. Leop. Haschka): *BOe* vol. 2. Gust. Gugitz, Lorenz Leopold Haschka; Blumauer: *JbGr* vol. 17, p. 32-127; vol. 18, p. 27-135. — P. v. Hofmann-Wellenhof, Blumauer, literarhistorische Skizze aus dem Zeitalter der Aufklärung (Wien, 1885). Rud. Binder, Joh. Nepomuk Vogel und die österreichische Ballade: *StPr* fasc. 6.

P. 233. **Denis**: Ossians und Sineds Lieder mit I. v. Retzers Nachlese (Wien, 1874, 6 voll.); una scelta edita da Rich. Hamel: *K* vol. 48. P. v. Hofmann-Wellenhof, Denis, ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Literaturgeschichte (Innsbr., 1881).

P. 235. **Il teatro popolare viennese e la sua riforma.** Cfr. a p. 101 (Arlecchino). — Wiener Haupt- und Staatsaktionen herausg. von Rud. Payer von Thurn: *Lit-Ver W* vol. 10 e seg. Stranitzkys Drama vom hl. Nepomuk herausg. von Fr. Homeyer: *Pal* vol. 62. I. A. Stranitzkys « Lustige Reyssbeschreibung, aus Saltzburg in verschieden Länder » herausg. von Rich. M. Werner: *NdrW* n. 6. — K. Weiss, Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen (Wien, 1854). Joh. Schlager, Wiener Skizzen aus dem Mittelalter, Neue Folge (Wien, 1839). Fr. Schlögel, Vom Wiener Volkstheater (Wien, 1885). — Josef Kurz' « Prinzessin Pumphia »: *NdrW* n. 2; inoltre *ZvglL* vol. 3, p. 368. Ferd. Raab, Joh. Jos. Felix v. Kurz, genannt Bernardon (Frankf., 1899). — Jos. v. Sonnenfels' « Briefe über die wienerische Schaubühne » und Chr. G. Klemms « Der auf den Parnass versetzte grüne Hut »: *NdrW* n. 7 e 4. — K. v. Görner, Der Hans Wurst-Streit in Wien (Wien, 1884). F. Kobetzky, Jos. und Franz v. Sonnenfels (Wien, 1882). Willibald Müller, Jos. v. Sonnenfels, Studien aus dem Zeitalter der Aufklärung in Oesterreich (Wien, 1882). — Ph. Hafners gesammelte Lustspiele herausg. von Jos. Sonnleithner (Wien, 1812, 3 voll.). Ernst Baum, Hafners Anfänge (Friedek, 1908). *Lo stesso,* Hafners 'Reisende Komödianten' und die Wiener Gottschedianer: *Euph* Ergänzungsheft 8, p. 49-71.

P. 236. **Burgtheater**: Heinr. Laube, Das Burgtheater (Leipz., 1868; 2. Aufl. das. 1891). Rud. Lothar, Das Wiener Burgtheater (Leipz., 1899), e *Th* vol. 5. — Al. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte 1629-1740 (Wien, 1901). — Ernst M. Kronfeld, Das Schönbrunner Schlosstheater: *ThA* vol. 1, p. 43; vol. 2, p. 169.

P. 236. **Ayrenhoff**: Sämtliche Werke (Wien, 1814, 6 voll.). — Walter Montag, Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften: *BM* fascicolo 16. Mich. Oeftering, Voltaire und Ayrenhoff: *ZvglL* vol. 13, p. 146.

P. 237. **Mozart**: Ernst v. Possart ricostituì sui manoscritti di Mozart per le rappresentazioni classiche del Residenztheater di Monaco i testi arbitrariamente alterati di: Figaros Hochzeit, So machen's alle, Entführung aus dem Serail, Don Giovanni, Zauberflöte (Münch., 1895-98). — Mozarts Briefe herausg. v. Ludw. Nohl (Salzb., 1865); Una scelta edita da K. Noak: *BWS*. — Konst. v. Wurzbach, Mozart-Buch (Wien, 1869). H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, vol. 1, p. 85-258 (2ª ed., Leipz., 1902). — W. Priebisch, Quellenstudien zu Mozarts 'Entführung'. Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper (Halle, 1908). — K. Engel, Die Don Juan-Sage auf der Bühne (2ª ediz., Oldenb., 1888); inoltre *ZvglL* vol. 1, p. 392. Arturo Farinelli, Don Giovanni, Note critiche (Torino, 1896). E. v. Possart, Ueber die Neueinstudierung des Mozartschen Don Giovanni (Münch., 1896). — Egon v. Komorzynski, Emanuel Schikaneder (Berl., 1901). Viktor Junk, Goethes Fortsetzung der Zauberflöte (e notizia sulle fonti del libretto di Schikaneder): *FM* vol. 12. Grillparzer, Der Zauberflöte zweiter Teil (1826): Sämtliche Werke, vol. 13, p. 121 (Stuttg., 1892). — Karl Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung herausg. v. Edgar Istel: *Reclam* n. 5103-4.

4. Filosofi popolari e prosatori scientifici. P. 239-251.

P. 240. **Abbt**: Vermischte Werke (mit Briefen; Berl., 1768-81, 6 voll.). — Friedr. Nicolai, Ehrengedächtnis Thomas Abbts (Berl., 1768). Herder, Ueber Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet (Riga, 1768): ed. Suphan, vol. 2. — Julius Geisler, Ueber die schriftstellerische Tätigkeit Abbts (Bresl., 1852). Edm. Pentzhorn, Th. Abbt (Berl., 1884).

P. **240. Zimmermann**: Saggi di « Ueber die Einsamkeit » editi da Jak. Minor: *K* vol. 73. — La descrizione di Goethe in « Dichtung und Wahrheit » è poco esatta. — Ed. Bodemann, Zimmermann, sein Leben und ungedruckte Briefe von ihm (Hannov., 1878). Rud. Ischer, Zimmermanns Leben und Werke (Bern, 1893).

P. **242. Moser**: Oskar Wächter, Joh. Jak. Moser (Stuttg., 1885). Rich. Löbell, Der Anti-Necker Mercks und der Minister Fr. K. v. Moser (Darmst., 1896).

P. **242. Möser**: Sämtliche Werke (mit Briefwechsel und Mösers Leben von Friedr. Nicolai) herausg. von L. R. Abeken (Berl. und Stettin, 1842-43, 10 voll.). *MV* n. 422-424. — K. Mollenhauer, Mösers Anteil an der Wiederbelebung des deutschen Geistes (Braunschw., 1896). Otto Hatzig, Möser als Staatsmann und Publizist (Hannov., 1909). Heinr. Schierbaum, Mösers Stellung zur Literatur des 18. Jahrhunderts: *BMb* vol. 8. Reinhold Hofmann, Möser und die deutsche Sprache: *ZfdU* vol. 21, p. 145 e seg.

P. **243. Federico il Grande** (cfr. la nota a pag. 175) indirizzava nel 1780 al suo ministro conte Ewald Fr. von Hertzberg lo scritto: « De la Littérature allemande; des défauts qu'on peut lui reprocher; quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger ». Tradotto in tedesco da Chr. W. Dohm: *DLD* n. 16. La replica di Möser del 1781: « Ueber die deutsche Sprache und Literatur » fu edita da Ludw. Geiger: *DLD* n. 122. — Fr. Aug. Wolf, Ueber ein Wort Friedrichs II. von deutscher Verskunst (Berl., 1811). — Le notizie sovra il perduto scritto apologetico di Goethe furono vagliate da Bernh. Suphan, Friedrichs des Grossen Schrift über die deutsche Literatur (Berl., 1888); inoltre *ZvglL* vol. 2, p. 482 (F. Sandvoss). — Reinh. Koser, König Friedrich der Grosse, vol. 2, p. 597-601 (Stuttg., 1903). G. Gärtner, Ueber Friedrichs des Grossen Schrift De la littér. allem. (Bresl., 1892). P. Meyer, Bemerkungen zu Friedrichs des Grossen Schrift De la litt. allem. (Gladbach, 1892). Alfred Boretius, Friedrich der Grosse in seinen Schriften (Berl., 1870).

P. **244. Sturz**: Schriften (Leipz., 1779-82, 2 voll.); kleine Schriften herausg. von F. Blei (Leipz., 1904). *Poesie*: *K* vol. 135, I, p. 208. — G. Jansen, Oldenburgs literarische und gesellschaftliche Zustände 1773-1811 (Oldenb., 1877). Max Koch, H. P. Sturz (Münch., 1879). E. Guglia, Sturz als Kunstschriftsteller: Allgemeine Kunst-Chronik, 1886, n. 16. L. Bobé, Neue Beiträge zu Sturz' Lebensgeschichte: *VLG* vol. 4, p. 450.

P. **245. Lichtenberg**: Vermischte Schriften (Götting., 1844-46, 8 voll.); inoltre le aggiunte e rettificazioni di Fr. Lauchert, Lichtenbergs schriftstellerische Tätigkeit in chronologischer Uebersicht (Göttingen, 1893) e di Alb. Leitzmann, Aus Lichtenbergs Nachlass (Weim., 1899). *Scelta*: *K* vol. 141; von Ad. Wilbrandt (Stuttg., 1893). Lichtenbergs Aphorismen nach den Handschriften herausg. von Alb. Leitzmann: *DLD* n. 123 e 131. — *Note di vario contenuto*: *MV* n. 665-668. — Briefe herausg. von Alb. Leitzmann und K. Schüddekopf (Leipz., 1901-04, 3 voll.). Corrispondenza con Goethe: *JbG* vol. 18, p. 32; altre lettere: Lichtenbergs Mädchen (Münch., 1907). — Ed. Grisebach, Lichtenberg: Gesammelte Studien, p. 11-79 (4ª ediz., Leipz., 1886). Rich. M. Meyer, Swift und Lichtenberg (Berl., 1886).

P. **246. Hippel**: Saggi dei « Lebensläufe »: *K* vol. 141; i « Lebensläufe » furono modernizzati da A. v. Oettingen (3ª ediz., Leipz., 1893). — « Ueber die Ehe »: *MV* n. 441-443. — Walter v. Hippel, Geschichte der Familie v. Hippel (Berl., 1899). — Joh. Czerny, Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland: *FM* vol. 27.

P. **246. Knigge**: « Die Reise nach Braunschweig » herausg. v. Fel. Bobertag: *K* vol. 136. — « Umgang mit Menschen »: *MV* n. 294-297.

P. **247. Pestalozzi**: Scelta edita da L. Gurlitt: *BWS*. La miglior scelta degli scritti pedagogici è quella di P. Natorp: « Gresslers Klassiker der Pädagogik » vol. 23-25 (Langensalza, 1905). — K. Muthesius, Goethe und Pestalozzi: *JbG* vol. 28, p. 173 (Leipz., 1908).

P. **248. Engel**: Schriften (Berl., 1801-06, 12 voll.). « Lorenz Stark »: *K* vol. 136. — Friedr. Nicolai, Gedächtnisschrift auf Engel (Berl., 1806). K. Schröder, Engel (Schwerin, 1897).

P. **248. Garve**: Briefe an Chr. Fr. Weisse (Bresl., 1803, 2 voll.); inoltre *Archiv* vol. 9, p. 457. — Dan. Jacoby, Schiller und Garve: *Archiv* vol. 7, p. 95-145.

P. **249. Forster**: Sämtliche Werke mit Briefwechsel und Charakteristik von Gg. Gottfr. Gervinus herausg. von Forsters Tochter (Leipz., 1843, 9 voll.). — Scelta di scritti minori (8): *DLD* n. 46; inoltre *ZvglL* vol. 5, p. 397. Forsters « Ansichten vom Niederrhein »: *MV* n. 926-933. — Lettere e contributi per la conoscenza di Forster: Herrigs Archiv, vol. 86,

p. 129-216; vol. 88, p. 1-46 e 287; vol. 89, p. 15-178; vol. 92, p. 242-304; vol. 93, p. 23. — Alb. Leitzmann, Forsters Beziehungen zu Goethe und Schiller: Herrigs Archiv, vol. 88, p. 129 fino a 156. Fr. Schlegel, Forster: Fragment einer Charakteristik der teutschen Klassiker (1797): Jugendschriften, vol. 2, pp. 119-139 (Wien, 1882). Alb. Leitzmann, Forster, ein Bild aus dem Geistesleben des 18. Jahrhunderts (Halle, 1893). — L. Geiger, Therese Huber, Leben und Briefe einer deutschen Frau (Stuttg., 1902).

III. - Sturm und Drang (P. 252-346).

P. **252.** Herm. Hettner, Die Sturm- und Drangperiode (4ª ediz., Braunschw., 1894). Il discorso di A. F. C. Vilmar « Die Genieperiode » (Marb., 1872) parte da premesse completamente errate e non può dare alcun utile insegnamento. — A. Wohlthat, Zur Charakteristik und Geschichte der Genieperiode (Kiel, 1893). — Emil Walther, Der Einfluss Shakespeares auf die Sturm- und Drangperiode (Chemn., 1890). Marie Joachimi-Dege, Shakespeare in der Sturm- und Drangzeit: *U* fasc. 12. — Gust. Keckeis, Dramaturgische Probleme in Sturm und Drang: *U* fasc. 11. — Ch. H. Clarke, Fielding und der deutsche Sturm und Drang (Freiburg, 1897). — Fr. Hilsenbeck, Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Berl., 1908).

P. **253.** Eugen Wolff, Die Sturm- und Drangkomödie und ihre fremden Vorbilder: *ZvglL* N. S., vol. 1, p. 192 e 329. — Karl Lessings « Maitresse »: *DLD* n. 28, edita da E. Wolff. *Lo stesso,* Karl Gotthold Lessing (Berl., 1886).

P. **254. Il genio**: vedi i due articoli « Geist » e « Genie » di Rud. Hildebrand nel Vocabolario del Grimm, vol. 4, II, colonne 2622 e 3396.

P. **255. Kaufmann**: Heinr. Düntzer, Kaufmann, der Apostel der Geniezeit (Leipz., 1882). — Una ristampa del « Plimplamplasko » nel contributo di Aug. Langemesser alla storia del « Genieperiode ». Jak. Sarasin, der Freund Lavaters, Lenzens und Klingers (Zür., 1899). — « Das Geniewesen, ein Lustspiel in fünf Aufzügen » (304 p., 8°; Frankf. u. Leipz., 1781).

P. **256. Lirica**: Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz., 1909). Erwin Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit (Strassb., 1902): Estratto da: Kluges « Zeitschrift für deutsche Wortforschung ». Heinr. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn, Beitrag zur Geschichte der Volksliederforschung in Deutschland: *Pal* vol. 22. Rud. Tombo, Ossian in Germany: *StC* vol. 1, fasc. 2. Ludw. Chr. Stern, Die Ossianischen Heldenlieder: *ZvglL* vol. 8, p. 51, 71 e 143.

1. Herder. I bardi ed i poeti di Gottinga. P. 256-282.

P. **256. Bardi**: R. Hamel, Klopstocks Hermannsschlacht und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts: *K* vol. 48. — Eugen Ehrmann, Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert (Halle, 1892). — Hofmann-Wellenhofs Denisbiographie. Cfr. a p. 233.

P. **256. Gerstenberg**: Vermischte Schriften von ihm selbst gesammelt (Altona, 1815-16, 3 voll.); Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur herausg. von Alex. v. Weilen: *DLD* n. 29-30. Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung 1767-71 herausg. von Ottokar Fischer: *DLD* n. 128. — Max Koch, Sturz, nebst einer Abhandlung über die schleswigischen Literaturbriefe (Münch., 1879). Paul Döring, Der nordische Dichterkreis und die Schleswiger Literaturbriefe (Sonderb., 1880).

P. **257. Kretschman**: Sämtliche Werke (Leipz., 1784-1805, 7 voll.). — F. H. Knothe, Kretschman, ein Beitrag zur Geschichte des Bardenwesens (Zittau, 1858). Ersch-Grubers Enzyklopädie, vol. 39, p. 342 (Koch).

P. **258. Schönborn**: I. Rist, Schönborn und seine Zeitgenossen (Hamb., 1836). K. Weinhold, Schönborns Aufzeichnungen über Erlebtes (Kiel, 1870).

P. **259. Hamann**: Schriften herausg. von Fr. Roth (Berl., 1821-43, 8 parti). — C. H. Gildemeister, Hamanns Leben und Schriften (Gotha, 1875, 6 voll.). Il 5° volume contiene la corrispondenza di Hamann con Fr. H. Jacobi, il 6° gli studi sovra le relazioni di Hamann con Kant, Herder, Goethe, Fr. v. Moser, Jacobi, Lavater, Lessing, Hegel. Herders Briefe an Hamann herausg. von Otto Hoffmann (Berl., 1889). — Minori difficoltà che non la pesante opera di Gildemeister offre: Moritz Petri, Hamanns Schriften u. Briefe im Zusammenhange seines Lebens erläutert (Hannov., 1872-74, 4 voll.). Jak. Minor, Hamann in seiner Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode (Frankf. a. M., 1881). — Rud. Unger, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhange seines Denkens. Grundlegung zu einer Würdigung der geschichtlichen Stellung des Magus im Norden (Münch., 1905).

P. **261. Herder**: Dopo la morte di Herder la vedova curò fra il 1805 e il 1820 la prima raccolta delle sue opere, edita da Cotta. Fu ripubblicata con qualche variazione nel 1827-30, conservate però le tre divisioni: « Zur schönen Literatur und Kunst, Zur Religion und Theologie, Zur Philosophie und Geschichte (20, 18, 22 volumetti). Essendosi ora avute le redazioni posteriori, queste « Opere complete » non offrono più alcuna idea della evoluzione e della posizione storica di Herder. Ma anche l'edizione Hempel con introd. di Heinr. Düntzer (Berl. o. J., 24 parti) non riuscì a superare questo difetto. Ciò avvenne solo coll'ediz. critica-storica delle « Opere complete » di Bernh. Suphan (Berl., 1877 al 1909, 32 voll.); una buona scelta delle « Opere » è quella in 5 voll. di Th. Matthias: *MKl*; una piccola ma pratica scelta (Reisejournal, Aufsätze über Shakespeare und Ossian, einige Volkslieder) si trova nel « Herderbuch » di J. Löber (Dresd., 1898): V. Valentins, Deutsche Schulausgaben, n. 30. — Il figlio di Herder, Emilio, raccolse in « *Herders Lebensbild* » (Erlang., 1846) supplementi alle opere, lettere ordinate cronologicamente e notizie biografiche. Altre corrispondenze, anche con Goethe e Schiller, si trovano in « Aus Herders Nachlass » (Frankf., 1856-57, 3 voll.) e « Von und an Herder » (Leipz., 1861, 3 voll.), ambedue editi da Gottfried v. Herder e Heinr. Düntzer. — *Biografie:* Karolinens « Erinnerungen aus dem Leben Herders » nei 20-22 voll. (1820) delle « Opere complete » di Herder, Sez. « *Zur Philosophie* ». — Al bel lavoro di H. Joret « Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne au 18. siècle » (Par., 1875) seguì nel 1880-85 il classico capolavoro di Rud. Haym: « Herder nach seinem Leben und seinen Werken » (Berl., 2 voll.); un conciso compendio della grande opera definitiva si trova nell'ottimo articolo di Haym su Herder in: *AdB* vol. 13, p. 55-100. — Rich. Bürkner, Herder. Sein Leben und Wirken (Berl., 1904): Geisteshelden, vol. 45. Ed. Grisebach, Herder: Gesammelte Studien, p. 80-107 (4ª ed., Leipz., 1886). Eugen Kühnemann, Herders Leben (Münch., 1895). — K. Siegel, Herder als Philosoph (Stuttg., 1907). Heinr. Meyer-Benfey, Herder und Kant (Halle, 1904). Irvin C. Hatch, Der Einfluss Shaftesburys auf Herder (Berl., 1900): estratto da *StrglL* vol. 1, p. 68-119. Arturo Farinelli, « L'umanità » di Herder e il concetto della « razza » nella storia evolutiva dello spirito (Catania, 1908). — Arnold Berger, Der junge Herder und Winckelmann (Halle, 1903): estratto da « Studien zur deutschen Philologie », Festschrift zur 47. Philologenversammlung. — Rapporti di Herder col drama e colla musica: *BayrBl* vol. 22 (1899), p. 230-265; vol. 27 (1904), p. 11.

P. **262. Herder e Nicolai**: O. Hoffmann, Herder-Funde aus Nicolais allgemeiner deutscher Bibliothek (Berl., 1888). *Lo stesso*, Herders Briefwechsel mit Nicolai (Berl., 1887).

P. **263. Karoline Flachsland**: La corrispondenza di Herder colla sua fidanzata in: « *Nachlass* », vol. 3°; con sua moglie: Herders Reise nach Italien. herausg. von Gottfried von Herder und Heinr. Düntzer (Giess., 1859). — Rud. Wolf, Herder und Karoline Flachsland (Bartenstein, 1884). Bernh. Suphan: Preussische Jahrbücher, vol. 4, p. 54. K. Muthesius, Herders Familienleben (Berl., 1904).

P. **263. Herder in Weimar**. Le annotazioni del suo compagno di casa Joh. Gg. Müller ci informano sulla vita di Herder in Weimar: « Aus dem Herderschen Hause », herausg. von Jak. Bächtold (Berl., 1881), ed il « Weimarische Herderalbum » con lettere di Herder a Karl August e Anna Amalia (Jena, 1845). — Intorno ai rapporti di Herder colla massoneria: L. Keller, Herder und die Kultgesellschaften des Humanismus (2ª ediz., Berl., 1904).

P. **264. Von deutscher Art und Kunst**: herausg. von Hans Lambel: *DLD* n. 40. F. Piquet, La langue et le style de Herder dans l'extrait d'une correspondance sur Ossian et dans Shakespear: *Rg* vol. 5, p. 1-54.

P. **265. Volkslieder**: herausg. von K. Redlich (Berl., 1885): ediz. Suphan, vol. 25. — Bernh. Suphan, Herders Volkslieder und Joh. v. Müllers « Stimmen der Völker »: *ZfdPh* vol. 3, p. 458, respinge la denominazione di Müller. — A. Waag, Ueber Herders Uebertragung englischer Gedichte (Heidelberg, 1892). W. Grohmann, Herders nordische Studien (Berl. u. Rostock, 1899). Dan. Jacoby, Zu Herders Liedern der Wilden: *ZfdA* vol. 24, p. 236. Th. A. Fischer, Das deutsche und das englische Volkslied: Tennysonstudien, p. 1-40 (Leipz., 1905). — Curčin Milan, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur (Leipz., 1905). Oskar Masing, Serbische Trochäen. Eine Stiluntersuchung: *P* vol. 10. Camilla Lucerna, Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin: *FM* vol. 28; inoltre *StrglL* vol. 5, p. 366.

P. **265. Il Cid di Herder**: Una buona edizione scolastica è quella di W. Buchner (Essen, 1892). — Heinr. Düntzers Erläuterungen zum Cid (2ª ediz., Leipz., 1874) e zu den Le-

genden (Leipz., 1880). — Reinhold Köhler, Herders Cid und seine französische Quelle (Leipz., 1867). A. S. Vögelin, Herders Cid, die französische und spanische Quelle zusammengestellt (Heilbr., 1879).

P. 267. **Kalligone**: Günter Jacoby, Herders und Kants Aesthetik (Leipz., 1907).

P. 268. **Göttinger Hain**: Rob. Prutz, Der Göttinger Dichterbund (Leipz., 1841). K. Weinhold, Heinr. Chr. Boie (Halle, 1868). — Der Göttinger Dichterbund (Voss, Hölty, Miller, Fr. L. Stolberg, Claudius) herausg. von Aug. Sauer: *K* vol. 49 e 50. — Joh. Crüger, Ueber Bundesbuch und Stammbücher des Hains: O. Sievers' Akademische Blätter, p. 600 (Braunschweig, 1884). — Ad. Langguth, Christian Hieronymus Esmarch und der Göttinger Dichterbund (Berl., 1903).

P. 268. **Musenalmanach**: Della progettata ristampa dello Almanacco delle Muse di Gottinga si hanno solo le annate 1770-72 in: *DLD* n. 49, 52, 64. K. Redlich cercò di stabilire il nome dei collaboratori dello Almanacco delle Muse di Gottinga, di Schiller, di Voss e di Schlegel in: « Versuch eines Chiffrenlexicons » (Hamb., 1875). Una scelta dei poeti dell'Almanacco delle Muse dal 1770 al 1806 fu compilata da M. Mendheim: *K* vol. 135. Hans Grantzow, Geschichte des Göttinger und Vossischen Musenalmanaches (Berl., 1909). — Sull'Almanacco delle Muse di Vienna (1777-96) O. Rommel: *Euph* 6. Ergänzungsheft 1906. Sull'Almanacco slesiano v. uno studio di Rud. Herzog: *BBr*.

P. 269. **Voss**: Sämtliche Gedichte (Königsb., 1802, 6 vol.; Auswahl letzter Hand, Königsb., 1825, 4 voll.). Poetische Werke (inclusavi la versione di Omero; Berlin o. J., Hempel, 5 parti). — Briefe von Joh. Heinr. Voss herausg. von Abraham Voss (Halberst., 1829-32, 4 voll.). Briefe von Ernestine Voss an L. Abeken herausg. von Fr. Polle (Dresd., 1882-83, 2 Programme). — W. Herbst, Voss (Leipz., 1872-76, 2 voll.).

P. 270. **Cramer**: Ludw. Krähe, K. Fr. Cramer und seine Amtsenthebung: *Pal* vol. 44.

P. 271. **Stolberg**: Gesammelte Werke der Brüder Chr. und Fr. Leop. Stolberg (Hamb., 1827, 20 voll.). — Briefe Fr. L. Stolbergs und der Seinigen an Voss herausg. von Otto Hellinghaus (Münst., 1891). — Th. Menge, Graf Fr. L. Stolberg und seine Zeitgenossen (Gotha, 1862). — Heinr. Düntzer, Goethe und der Reichsgraf Fr. L. v. Stolberg (Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken, vol. 1, p. 1-31, Leipz., 1885), si mette ingiustamente contro Stolberg. — W. Keiper, Fr. L. Stolbergs Jugendpoesie (Berl., 1893).

P. 274. **La Luisa di Voss**: ediz. riccamente commentata da K. Bindel (Gotha, 1888). *MV* n. 271. — W. Knögel, Voss' Luise und die Entwicklung der deutschen Idylle bis auf Heinr. Seidel (Frankf. a. M., 1904).

P. 275. **Le versioni omeriche**: K. von Reinhardstöttner, Der erste deutsche Uebersetzer der Odyssee von 1537: *JbM* vol. 1, p. 511. — Abdruck von Vossens Odyssee von 1781, mit einer Skizze der Verdeutschungsversuche Homers bis auf Voss, von Mich. Bernays (Stuttg., 1881). Adalb. Schröter si volge in parte contro Bernays, Geschichte der deutschen Homerübersetzung im 18. Jahrhundert (Jena, 1882). La conservazione dello esametro viene difesa da W. Jordan, Homers Odysseuslied: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1886, n. 72. — G. Legerlotz, Grundsätze für metrische Verdeutschung antiker Hexameterdichtungen: Berliner Philologische Wochenschrift 1888, n. 29-32. — O. Lüke, Bürgers Homerübersetzung (Norden, 1891).

P. 276. **Hölty**: K. Halm ricostituì il testo originario delle « *Gedichte* » nella sua edizione arricchita di lettere (Leipzig, 1869), dopo le sue ricerche (« Die Vossische Bearbeitung ») pubblicate nelle memorie dell'Accademia di Monaco (1868). O. Schiffel v. Fleschenberg, Hölty-Handschriften (Wien, 1908). — Herm. Ruete, Hölty, sein Leben und Dichten (Guben, 1883). L. A. Rhoades, Höltys Verhältnis zur englischen Literatur (Götting., 1892). — W. Söderhjelm, Petrarca in der deutschen Literatur (Helsingfors, 1886).

P. 276. **Minnesang**: F. Mühlenpfordt, Einfluss der Minnesänger auf die Dichter des Göttinger Hains (Leipz., 1899). Rud. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker (Dortm., 1906).

P. 276. **Miller**: Heinr. Kräger, Joh. Mart. Miller, ein Beitrag zur Geschichte der Empfindsamkeit (Brem., 1893). E. Schmidt, Aus dem Leben des Sigwart-Dichters: Charakteristiken, vol. 1, p. 178 (2ª ed., Berl., 1902).

P. 277. **Göckingk**: Scelta di Jak. Minor: *K* vol. 73. Briefe an Göckingk: *Euph* vol. 14, p. 260.

P. 277. **Claudius**: Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten (Hamb., 1775-1812, 8 parti; la 9ª edizione originale (Gotha, 1871, 2 voll.)

fu accresciuta da K. Redlich. Lo stesso raccolse pure gli altri « Contributi poetici al Wandsbecker Bote », ne indicò i loro autori (Hamb., 1871) e pubblicò le « Lettere giovanili » di Claudius (Hamb., 1881). Una scelta in: *MV* 681-683. — Claudius' Lebensbild von W. Herbst (4ª ediz., Gotha, 1878); inoltre E. Mirow, Wandsbeck u. das literarische Leben Deutschlands im 18. Jahrhundert (Wandsb., 1898). — M. Schneiderreit, Claudius, seine Weltanschauung und Lebensweisheit (Berl., 1898). K. Betke, Claudius als Lyriker (Zu Rheine, 1878).

P. 278. **Ballate e romanze.** Se ne tratta in ogni lavoro di qualche conto a proposito della lirica di Bürger e di Uhland come pure di Schiller e di Goethe. I lavori capitali sulla storia della ballata e della romanza sono quelli di: P. Holzhausen, Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger (Halle, 1882): Estratto da: *ZfdPh* vol. 15, p. 129 e 297, G. Bonet Maury, Bürger et les Origines anglaises de la Ballade littéraire en Allemagne (Par., 1889). Val. Beyer, Die Begründung der ernsten Ballade durch Bürger: *QF* fasc. 97. Attraente per la forma e per il contenuto è la conferenza di K. Lucaes: « Zur Geschichte der deutschen Balladendichtung » (1884): Aus deutscher Sprach- und Literaturgeschichte (Marb., 1889). Ant. Reichl, Die Symmetrie im Aufbau von Bürgers Balladen (Brüx, 1896). — Camillo v. Klenze tratta assai bene ma in modo esclusivo « delle romanze comiche dei tedeschi nel secolo XVIII » (Marb., 1891). Assai meno si trova in: C. C. Hense, Romanze und Ballade (2 Programme, Marburg, 1878-79). P. Blume, Die Entwickelung der Balladendichtung in der deutschen Poesie (Lauenb., 1879). I. Goldschmidt, Die deutsche Ballade (Hamb., 1891). V. Nussbaum, Die Romanzenpoesie der Deutschen (Suczawa, 1896).

P. 278. **Bürger**: Sämtliche Werke zuerst herausg. von K. Reinhard (Hamb., 1812, 6 voll.), in einem Quartband von Aug. W. Bohtz (Götting., 1835 e di nuovo nel 1844). Sämtliche Werke, herausg. von Wolfgang v. Wurzbach: *HKl* (4 voll., ottima e completissima ediz.). Gedichte mit Erläuterungen herausg. von Aug. Sauer: *K* vol. 78, von Arnold E. Berger: *MKl*. Una bella ristampa dell'edizione delle poesie del 1789 e delle poesie postume fu curata da Ed. Grisebach (Berl., 1889, 2 voll.). *MV* n. 272-3. — Briefe von und an Bürger herausg. von Ad. Strodtmann (Berl., 1874, 4 voll.); inoltre *VLG* vol. 3, p. 62 e 416, e Jul. Wahle, Bürger und Sprickmann: Festgabe für Rich. Heinzel, p. 191 (Weim., 1898). — *Biografia:* W. v. Wurzbach, Bürger, sein Leben und seine Werke (Leipz., 1900, assai ampio). — Sull'ufficio occupato da Bürger importanti notizie documentate di K. Gödeke, « Bürger in Göttingen und Gelliehausen » (Hannov., 1873); completate da Edm. v. Uslar-Gleichen, Der Dichter Bürger als Justizamtmann des v. Uslarschen Patrimonialgerichts Altengleichen (Hannov., 1906). K. Schüddekopf, Von und über Bürger (o. O., 1895). Ed. Grisebach, Bürger: Gesammelte Studien, p. 108-174 (4ª ediz., Leipz., 1886). Bürgers Ehestandsgeschichte (1812; Neudruck, Berl., 1904). Heinr. Pröhle, Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger (Potsd., 1889). Il saggio più brillante su Bürger resta pur sempre quello composto nel 1800 dal suo riconoscente discepolo A. W. Schlegel: Schlegels sämtliche Werke, vol. 3, p. 64-139 (Leipz., 1846); inoltre Herder, Suphans Ausgabe, vol. 20, p. 377.

P. 280. **Lenore**: E. Schmidt, Bürgers Lenore: Charakteristiken, vol. 1, p. 199-248 (2ª ed., Berl., 1902), con note letterarie sulla « Lenore in England » di Al. Brandl. — K. Krumbacher, Ein Problem der vergleichenden Sagenkunde und Literaturgeschichte; Heinr. von Wlislocki, Zur Lenorensage: *ZvglL* vol. 1, p. 214; vol. 11, p. 467. — Wilh. Wackernagel, Zur Erklärung und Beurteilung von Bürgers Lenore (1835): Kleine Schriften, vol. 2, p. 399 (Leipz., 1873). — Otto Böckel sulla saga di Lenore nella introduzione ai « Deutsche Volkslieder aus Oberhessen », p. LXII (Marb., 1885). — W. Wollner, Der Lenorenstoff in der slavischen Volkspoesie: Archiv für slavische Philologie, vol. 6, p. 239.

P. 281. **Schubarts**, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale (Stuttg., 1839-40, 8 voll.); i due primi volumi contengono « Schubarts Leben und Gesinnungen » (*MV* n. 491-493), abbozzati da lui stesso in carcere. La più completa raccolta delle sue « Gedichte » è quella di Gust. Hauff (Leipz., 1884): *Reclam* n. 1821-24. Scelta: *K* vol. 81. Manca pur troppo ancora una ristampa della « Cronaca tedesca ». — Dav. Fr. Strauss compilò in modo attraente nel 1848 « La vita di Schubart dalle sue lettere »: Gesammelte Schriften, vol. 8 e 9 (Bonn, 1878). Ad. Wohlwill, Beiträge zur Kenntnis Schubarts: *Archiv* vol. 6, p. 342-391. Gustav Hauff descrive « Schubart in seinem Leben und seinen Werken » (Stuttg., 1885). Eugen Nägele, Aus Schubarts Leben und Wirken (Stuttg., 1888), pubblicò documenti nuovi sul tempo in cui Schubart insegnò in Geisling. — Rudolf

Krauss, Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor: Württembergische Vierteljahrschrift, vol. 10, p. 252-279.

2. Il giovane Goethe ed i suoi amici. P. 282-317.

Edizioni di Goethe: Malgrado il suo sdegno per l'arbitraria raccolta de' suoi « Schriften » fatta dal libraio berlinese Himburg (1775-1779, 4 voll.) si accinse Goethe prima del suo viaggio in Italia ad una sua propria raccolta. Agli « Schriften » presso Göschen (Leipz., 1787-90, 8 voll.) si aggiungono « Neue Schriften » presso Unger (Berl., 1792 fino a 1800, 7 voll.). La prima e seconda edizione completa delle « Opere » presso Cotta (Tüb., 1806-10, 13 voll., e 1815-19, 20 voll.). Della edizione definitiva, la terza di Cotta, che uscì parimenti in ottavo e in formato tascabile in Stuttgart e indipendentemente in Vienna, Goethe curò fra il 1827 ed il 1830 40 volumi. I 20 successivi seguirono nel 1832-42. Una edizione in quarto in 4 voll. fu curata nel 1836-37 da Riemer ed Eckermann (Stuttgart, Cotta). Dopo l'apertura dell'archivio di Goethe cominciò nel 1887 in Weimar sotto la protezione della granduchessa Sofia la grande edizione delle Opere (50 voll.), degli scritti di storia naturale (13 voll.), dei diarii (13 voll.), delle lettere (fin'ora (1900) 40 voll.). Questa edizione Sofia è fornita soltanto di un ricchissimo apparato critico del testo non già di altre illustrazioni. — Sämtliche Werke (Propyläen-Ausgabe), mit Auszügen aus Briefen und Tagebüchern, in zeitlicher Reihenfolge (Münch. 1909 e seg., 40 voll.); Goethe und Goethes Schriften in Bildern und Stichen aus der Zeit (3 voll.). — Per il gran pubblico sono da raccomandarsi la ed. *K* (1882-97, 36 parti), come pure i 30 voll. editi sotto la intelligentissima direzione di K. Heinemann in *MKl* (1901-08) ed i 40 voll. delle ediz. del giubileo di Cotta (Stuttg., 1902-07), le due ultime non intieramente complete ma sufficientissime. Tutte e tre sono fornite di commenti. L'edizione curata da W. Vollmer nella Biblioteca Cotta della « Welt-Literatur » (1882-85, 36 voll.) contiene una introduz. di K. Gödeke. — A complemento di tutte le edizioni e delle più importanti illustrazioni si deve ricordare: « Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeusserungen des Dichters über seine poetischen Werke » von Hans Gerhard Gräf (Frankf. a. M., 1901 e segg.). — In sulla base della edizione di Weimar fornirono Gerhard Gräf una scelta « *Aus Goethes Tagebüchern* » (Leipz., 1909), Ed. v. d. Hellen presso Cotta (1901, 6 voll.), Ph. Stein presso Elsner (Berl., 1902, 8 voll.) una scelta delle lettere. Goethe und seine Freunde im Briefwechsel herausg. von Rich. M. Meyer (Berl., 1909 e seg., 3 voll.). — Noi dobbiamo al barone Woldemar v. Biedermann la raccolta dei « *Goethes Gespräche* » (Leipz., 1889-96, 10 voll.); 2ª ediz., nuovamente edita da Flodoard v. Biedermann (Leipz., 1909 e seg., 5 voll.). Goethe im Gespräch, Auswahl von F. Daibel und Fr. Gundelfinger (3ª ed., Leipz., 1908). Goethe-Gespräche ausgewählt v. P. Lorentz (Leipz., 1908). Auswahl von Eugen Korn: *BWS*. — Goethes Gedanken aus seinen mündlichen Aeusserungen zusammengestellt und erläutert von W. Bode (Berl., 1907, 2 voll.).

Biografie di Goethe. Coll'ampio dischiudersi di nuove fonti e collo estendersi incessante delle singole ricerche le vecchie opere non sono più utilizzabili. Ad. Schöll, della cui progettata biografia noi abbiamo almeno delle parti negli ottimi saggi: « *Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens* » (Berl., 1882), avvertiva già che il libro di G. H. Lewes (Lond., 1855), accanto a quelli di V. Hehn e Dilthey è il miglior libro di tutta la infinita letteratura goethiana. Del « Goethe » di Albert Bielschowsky, la biografia momentaneamente più diffusa, solo il 1° vol. (Münch., 1896) fu finito da lui stesso, il 2° (1903) fu completato da altri. La migliore biografia di Goethe è finora quella di K. Heinemann: « Goethe » (3ª ediz., Leipz., 1903), di cui la introduzione di Heinemann a *MKl* ci dà un compendio. Più breve ma parimente ottimo è il « Goethe » di Gg. Witkowski (Leipz., 1899). L'articolo su Goethe della *AdB*, vol. 4°, pp. 413-448 (1879) è di Mich. Bernays. Herm. Krüger-Westend, Der Volks-Goethe (Berl., 1907). — Dalle critiche sopra l'opera magnifica di Herm. Rollet « *Die Goethe-Bildnisse* » (Wien, 1883) sorse il lavoro magistrale di Fr. Zarncke « Kurzgefasstes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnissen » (Leipz., 1888), contenente 12 tavole, 124 figure: vol. 11 delle « *Abhandlungen der sächsischen Akademie* ».

Il « *Jahrbuch der Goethegesellschaft* » (*JbG*) fondato nel 1880 da L. Geiger, e che esce da allora ogni anno con un bollettino bibliografico forma il centro naturale della letteratura goethiana. La « *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* » che esce in fascicoli mensili fu fondata nel 1887 da K. J. Schröer. Nel 1886-900 apparvero le « *Publications of the English Goethe-*

Society», 9 voll., «*Schriften der Goethegesellschaft*» (*GG*) del 1885. Rassegne critiche sulla letteratura goethiana e schilleriana dal 1888 al 1901 furono pubblicate da M. Koch nei vol. dal 5 al 17 delle «Berichte des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M.»; dal 1890 in *Jbe*. La letteratura anteriore in *Goedeke-Koch*, vol. 4°, p. 565-756. — W. Bode pubblica dal 1904 (Berl.) una rivista quadrimestrale «*Stunden mit Goethe. Für die Freunde seiner Kunst und Weisheit*». La rivista quindicinale «Goethe» di Viktor Carus (Leipz., dal 1907) è dedicata «alla vita spirituale dell'età presente», non a Goethe. Nella rivista mensile di Fr. Lienhard «*Wege nach Weimar*» (1904 e seg.) tutto si riferisce a Goethe.

Ricerche singole sulla vita e sulle opere: Sono tutte superate dai «*Gedanken über Goethe*» di Viktor Hehn (4ª ediz., Berl., 1900). Ad essi ed a Schöll sta da presso lo studio di W. Dilthey «Goethe und die dichterische Phantasie»: Das Erlebnis und die Dichtung, p. 137-200 (2ª ed., Berl., 1907). — Heinr. Düntzer, Studien zu Goethes Werken (Elberf., 1849); Neue Goethe-Studien (Nürnb., 1861); Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken (Leipz., 1885, 2 voll.); Zur Goethe-Forschung (Stuttg., 1891); Aus Goethes Freundeskreis (Braunschw., 1868). — Woldemar v. Biedermann, Goethe-Forschungen (Leipz., 1879-99, 3 voll.). W. Scherer, Aufsätze über Goethe (2ª ed., Berl., 1900). Fr. Zarncke, Goethe-Schriften: Kleine Schriften, vol. 2 (Leipz., 1897). Hjalmar Boyesen, Essays on German Litterature, p. 1-173 (Lond., 1893). Max Morris, Goethe-Studien (2ª ediz., Berl., 1902, 2 vol.). — Max Diez, Goethe (Stuttgart, 1902).

Dettagli goethiani. Wilh. Bode ripubblicò tre discorsi del cancelliere Fr. v. Müller sulla «Personalità di Goethe» (Berl., 1901), cui si aggiungono un ottimo studio dello stesso Bode «Sulla religione e sulla fede politica di Goethe» (2ª ed., Berl., 1903) e Lebenskunst (3ª ediz., Berl., 1903), Aesthetik (Berl., 1901) e «Goethes bester Rat» (Berl., 1903). K. Muthesius, Goethe als Kinderfreund (2ª ediz., Berl., 1909). Al pari di Bode anche Th. Vogel si occupò della «Goethes Selbstzeugnisse über seine *Stellung zur Religion* und zu religiös-kirchlichen Fragen» (3ª edizione, Leipzig, 1903). Intorno alla evoluzione religiosa di Goethe v. Eugen Filtsch (Gotha, 1894), intorno alla posizione di Goethe rispetto alla religione ed al cristianesimo v. K. Sell (Freiburg, 1899). — Per l'utilizzazione linguistica che Goethe fece della Bibbia v. V. Hehn l. c. e Herm. Henkel, Goethe und die Bibel (Leipz., 1890; Nachträge *StvglL* vol. 1, p. 125; vol. 5, p. 354; vol. 7, p. 120; Neubearbeitung Wernigerode, 1907), che fece pure delle ricerche su «Das Goethesche Gleichnis» (Halle, 1886). — Fr. Kluge, Goethe und die deutsche Sprache: Von Luther bis Lessing, p. 209-235 (4ª ed., Strassb., 1904). Gg. Rausch, Goethe und die deutsche Sprache (Leipz., 1909). Joh. Seiler, Die Anschauungen Goethes von der deutschen Sprache (Stuttg., 1909). — *Concezione del mondo:* E. Caro, La philosophie de Goethe (2ª ediz., Par., 1880). Herm. Siebeck, Goethe als Denker (Stuttg., 1902). Ewald A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage (Stuttg., 1907). Ma il libro più raccomandabile intorno a questo argomento è: Christof Schrempf, Goethes Lebensanschauung in ihrer geschichtlichen Entwicklung (Stuttg., 1905 e 1907). — *Antichità classica:* F. Thalmayr, Goethe u. das klassische Altertum (Leipz., 1897). P. Knauth, Goethes Sprache und Stil im Alter (Leipz., 1898). I rapporti di Goethe collo antico nel riguardo della lingua e della sostanza furono studiati da Hans Morsch, «Goethe und die griechischen Bühnendichter» (Berl., 1888). Gg. Dalmeyda, Goethe et le drame antique (Par., 1908).

La lirica di Goethe: La migliore ediz. commentata delle poesie, opera di Gustav von Löper (Berl., 1882 al 1884, 3 voll., Hempel) rimase pur troppo incompiuta. Una scelta commentata per le scuole fu curata da L. Blume (Wien, 1892). — Heinr. Viehoffs Erläuterungen zu den Gedichten (3ª ediz., Stuttg., 1876, 2 voll.), Heinr. Düntzers Erläuterungen (3ª ed., Leipz., 1896-98, 3 voll.). — Ernst Lichtenberger, Études sur les poésies lyriques de Goethe (2ª ed., Par., 1882). — Thomas Achelis, Grundzüge der Lyrik Goethes (Bielef., 1900). — È da ricordarsi in particolar modo il 14° capitolo «*Goethes Lyrik*» della biografia di Goethe di Bielschowsky. — Berthold Litzmann, Goethes Lyrik, Erläuterungen nach künstlerischen Gesichtspunkten (Berl., 1903). — Goethes Gedichte in Kompositionen seiner Zeitgenossen herausg. von Max Friedländer: *GG* vol. 11.

I drami di Goethe: v. le illustrazioni per ogni singolo drama di Heinr. Düntzer. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 1, p. 81 fino 211 (10ª ed., Oldenb., 1904). L. Hasper, Goethe als Dramatiker (Leipz., 1889). Mich. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe (p. 1-132), Schiller, Grillparzer, Kleist (Münch., 1904). Gg. Dalmeyda, Goethe et le drame antique

(Par., 1908). — Albert Schäfer, Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners (Leipz., 1886).

Romanzi e poemi di Goethe: Rob. Riemann, Goethes Romantechnik (Leipz., 1901). Berthold Auerbach, Goethe und die Erzählungskunst (Stuttg., 1861). Fr. Spielhagen, Die epische Poesie und Goethe: *JbG* vol. 16, p. 1*-29*. — Illustrazioni delle singoli opere per cura di Heinr. Düntzer.

P. **282. Il giovane Goethe**: Seine Briefe und Dichtungen (nella redazione primitiva) von 1764-76 herausg. von Salomon Hirzel e Mich. Bernays. « Der junge Goethe » (Leipz., 1875; 2ª ediz., Leipz., 1887, 3 voll.); nuova edizione molto accresciuta per cura di M. Morris (Leipz., Inselverlag, 1909 e seg., 6 voll.). Der junge Goethe. Gedichte in ihrer geschichtlichen Entwicklung erläutert von Eugen Wolff (Oldenb., 1907). Una scelta commentata di poesie giovanili fino al 1788 in Robert Keils « Goethe-Strauss » (Stuttg., 1891). Jugendbriefe Goethes erläutert von W. Fielitz (Berl., 1880). — Il primo volume di Richard Weissenfel arriva al 1773. Un pregevolissimo ritratto ci offre la conferenza di Weissenfel: « Der junge Goethe » (Freiburg, 1899). Ad. Schöll, Der junge Goethe 1749-78: l. c., p. 25-67. Stefan Wätzold, Die Jugendsprache Goethes: Zwei Goethe-Vorträge (2ª ed., Berl., 1903). Konr. Burdach, Die Sprache des jungen Goethe: Verhandlungen der 37. (Dessauer) Philologen-Versammlung, p. 167-180 (Leipz., 1887). — Heinr. Düntzer, Frauenbilder aus Goethes Jugendzeit (Stuttg., 1852). — Jak. Minor und Aug. Sauer, Studien zur Goethe-Philologie (Wien, 1880). — W. R. R. Pinger, Der junge Goethe und das Publikum: Publications in modern Philology of the University of California, 1909, vol. 1, n. 1.

P. **283. La famiglia di Goethe**: Heinr. Düntzer, Goethes Stammbäume (Gotha, 1894); inoltre Fr. Schmidt, Goethes Vorfahren in Berka, Sangerhausen, Artern (Sangerh., 1900). R. Knetsch, Goethes Ahnen (Leipz., 1908). Herm. Krüger-Westend, Goethe und seine Eltern (Weimar, 1904). — Felicie Ewart, Goethes *Vater* (Hamb., 1899). « Joh. Kaspar Goethe in Venedig » e « Des Herrn Rates Haushaltungsbuch »: Weimars Festgrüsse zum 28. Aug. 1899 (Weim., 1899). — Die für « Dichtung und Wahrheit » geplante « Aristeia der *Mutter* »: Weimarische Ausgabe, vol. 29, p. 231. Die Briefe der Frau Rat Goethe, gesammelt von Alb. Köster (4ª ediz., Leipz., 1908, 2 voll.). Una pittoresca descrizione in Bettina « Briefwechsel Goethes mit einem Kinde » e « Dies Buch gehört dem König ». Lebensbild mit umfangreichen Briefauszügen von K. Heinemann, Goethes Mutter (7ª ediz., Leipz., 1904). Paul Bastier, La mère de Goethe d'après sa correspondance (Par., 1902). *Intorno alla madre ed alla sorella*: Heinr. Düntzer, Frauenbilder aus Goethes Jugendzeit, p. 126-207 e p. 406-588 (Stuttg., 1852); inoltre Gg. Witkowski, Cornelia, die Schwester Goethes, mit Briefen und Tagebuchblättern (Frankf., 1903). P. Besson, Goethe, sa sœur et ses amies (Grenoble, 1898). Lettere di Goethe e Cornelia: *JbG* vol. 7, p. 5.

P. **283. Goethe in Francoforte**: Relazioni di Goethe con Francoforte: Hochstiftsausstellungs-Katalog (1895). K. Theod. Reiffenstein, Bilder zu Goethes Dichtung und Wahrheit (4ª ed., Frankf., 1893). W. Stricker, Goethes Beziehungen zu seiner Vaterstadt (Berl., 1876). — H. Pallmann, Das Goethe-Haus in Frankfurt (Frankf. a. M., 1899). — Elisabet Mentzel, Der Frankfurter Goethe (Frankf. a. M., 1900). G. K. Kriegk, Die Brüder Senckenberg (Frankf. a. M., 1869). — El. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt (Frankf. a. M., 1882). — Mart. Schubart, François de Théas, Comte de Thoranc, Goethes Königsleutnant (Münch., 1896). H. Grotefend, Der Königsleutnant Graf Thoranc in Frankfurt. Aktenstücke über die Besetzung der Stadt durch die Franzosen 1759-62 (Frankf., 1904). — Heinr. Pallmann, Johann Adam Horn, Goethes Jugendfreund (Leipz., 1908).

P. **283. Goethe in Lipsia**. - Goethes Briefe an Leipziger Freunde herausg. von Otto Jahn (2ª ed., Leipz., 1867); Jahns Einleitungen ohne Briefe als « Goethe und Leipzig » (Leipz., 1909); inoltre *JbG* vol. 7, p. 5-151. — W. v. Biedermann, Goethe und Leipzig (Leipz., 1865, 2 voll.); Goethe und Dresden (Berl., 1875). Jul. Vogel, Goethes Leipziger Studentenjahre (3ª ed., Leipz., 1909). P. Blume, Goethe als Student in Leipzig (Wien, 1884). — Gg. Wustmann, Der Leipziger Student vor 100 Jahren: Leipziger Neudrucke n. 1 (1897). — Buch *Annette*: Weimarische Ausgabe, vol. 37, p. 11; inoltre Bernh. Suphan: Deutsche Rundschau, vol. 21, p. 139. Ad. Strack, Goethes Leipziger Liederbuch (Giessen, 1893) e Rich. Weissenfels, l. c., vol. 1, p. 425. — *Behrisch*: Wilh. Hosäus, Behrisch, ein Bild aus Goethes Freundeskreise (Dessau, 1883). K. Elze, Vermischte Blätter, p. 26-70 (Köthen, 1875).

P. **284. Klettenberg**: Reliquien herausg. von I. M. Lappenberg (Hamb., 1849). Philemon

oder von der christlichen Freundschaft herausg. von F. Delitzsch (3ª ediz., Gotha, 1878). — Herm. Dechent, Goethes schöne Seele, ein Lebensbild (Gotha, 1896).

P. 284. **Goethe in Strassburg**: I. Leyser, Goethe in Strassburg, ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte des Dichters (Neustadt a. d. H., 1871). Ernst Martin, Goethe in Strassburg (Berl., 1871). Aug. Stöber, Der Aktuar Salzmann, Goethes Freund und Tischgenosse in Strassburg (Frankf. a. M., 1855). Joh. Froitzheim, Zu Strassburgs Sturm- und Drangzeit (Strassb., 1888). — Ephemerides und Volkslieder von Goethe herausg. von E. Martin: *DLD* n. 14.

P. 284. **Jung-Stillings** Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, Lehrjahre, häusliches Leben und Alter: Sämtliche Schriften, vol. 1 (Stuttg., 1835); *K* vol. 137; *MV* n. 310-314; *Reclam* n. 663-667. — *AdB* vol. 14, p. 697 (Ed. Manger).

P. 285. **Sentimento della natura**: Herm. Henkel, Goethe und die Natur (Wernigerode, 1907). Luise Meyer, Die Entwickelung des Naturgefühls bei Goethe bis zur italienischen Reise (Münst., 1906). Artur Kutscher, Das Naturgefühl in Goethes Lyrik bis 1789: *BBr* vol. 8.

P. 286. **Merck**: Ausgewählte Schriften herausg. von Ad. Stahr (Oldenb., 1840). Schriften und Briefwechsel, Auswahl von Eug. Wolff (Leipz., 1909, 2 voll.). Briefe von und an Merck herausg. von K. Wagner (Darmst., 1835-38, e Basel, 1847, 3 voll.).

P. 287. **Inni**: Gottfr. Fittbogen, Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes (Halle, 1909).

P. 287. **Wetzlar**: W. Herbst, Goethe in Wetzlar, vier Monate aus des Dichters Jugendzeit (Gotha, 1881). — Briefe aus der Werter-Stadt: *JbG* vol. 18, p. 48. — Goethes Briefwechsel mit Kestner und der Familie Buff veröffentlichte Lottes und Kestners Sohn A. Kestner, Goethe und Werther (Stuttgart, 1854); inoltre Heinr. Düntzer, Charlotte Buff und ihre Familie: Abhandlungen zu Goethe, vol. 1, p. 66-114 (Leipz., 1885). — Eugen Wolff, Blätter aus dem Wertherkreis (Bresl., 1894).

P. 287. **Käthchen Schönkopf** e **Friederike**: Für Käthchen cfr. a p. 283 (Lipsia). La letteratura intorno a Friederike è più vasta che pregevole. Assai leggiadre sono le comunicazioni storiche del parroco di Sesenheim « *Friederike Brion* » (3ª ed., Strassburg, 1904). Della letteratura anteriore intorno a Friederike tratta Heinr. Düntzer nei « *Frauenbilder* » completandola nello scritto polemico « *Friederike* im Lichte der Wahrheit » (Stuttg., 1893) indirizzato contro « Friederike v. Sesenheim nach geschichtlichen Quellen » (Gotha, 1893). Chronologisch bearbeitete Biographie von P. Th. Falk (Berl., 1884). Aug. Stöber, Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim, aus Briefen und gleichzeitigen Quellen (Basel, 1842). Joh. Froitzheim, Autobiographie des Pfarrers Karl Christian Gambs 1759-83 mit einem Anhang zu Friederike von Sesenheim (Strassb., 1909).

Della paternità di Goethe dei *lieder* di Sesenheim trattano Heinrich Düntzer (Grenzboten, 1892), Ad. Metz, Nochmals die Geschichte in Sesenheim (Hamb., 1894), Th. Siebs (Preussische Jahrbücher 1897), Alb. Bielschowsky, Friederike und Lili (Münch., 1906), Ed. Schröder (Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, 1905), Th. Maurer, Die Sesenheimer Lieder, eine kritische Studie (Strassb., 1907): Beiträge zur Landeskunde von Elsass-Lothringen, fasc. 13.

P. 289. **Jerusalem**: Lessings Sammlung von Jerusalems Aufsätzen: *DLD* n. 89. — Frankfurter Hochstiftsberichte, vol. 6, p. 10*. — R. Kaulitz-Niedeck, Goethe und Jerusalem (Giessen, 1908).

P. 290. **Ugolino**: M. Jacobs, Gerstenbergs Ugolino, ein Vorläufer des Geniedramas (Berl., 1898).

P. 291. **Götz von Berlichingen**: La storia di Gottfried pubblicata per la prima volta dopo la morte di Goethe, il Götz dal 1773 ed il rifacimento per la scena dal 1804 editi parallelamente da Jak. Bächtold (Freiburg, 1882). Le edizioni con miglior commento sono le due francesi di Artur Chuquet (Par., 1885) e di Ernest Lichtenberger (Par., 1885). — Götz' Lebensbeschreibung herausg. von Alex. Bieling (Halle, 1886); inoltre Reinh. Pallmann, Der historische Götz und Goethes Schauspiel über ihn (Berl., 1894). Confronto del Gottfried e del Götz e documenti delle influenze di Shakespeare in Minor-Sauers Studien (v. a p. 282: Il giovane Goethe), p. 117-292, ed in Weissenfels, l. c., p. 246-407. Aug. Huther, Götz und Shakespeares historische Dramen (Cottbus, 1893). Sul rifacimento per la scena di Goethe: *JbG* vol. 2, p. 190 (Brahm), e V. Trinius, Goethe als Dramaturg (Leipz., 1909); intorno alla prima rappresentazione (a Berlino): *JbG* vol. 2, p. 87 (Werner). John Scholte-Nollen, Götz auf der Bühne (Leipz., 1893). Il miglior adattamento scenico del Götz è forse quello che diede in appendice all'edizione originale del 1773 Eugen Kilian (Oldenb., 1901).

P. 293. **Clavigo**: Th. W. Danzel: Gesammelte Aufsätze, p. 152 (Leipz., 1855). — Gg.

Schmidt, Clavigo (Gotha, 1893). — L. Morel, Clavijo en Allemagne et en France (Par., 1904). — Ant. Bettelheim, Beaumarchais (Frankf. a. M., 1886).

P. **294. Stella**: Heinr. Düntzer, Abhandlungen, vol. 2, p. 293-342 (Leipz., 1885). Ad. Schöll, Goethe in Hauptzügen (v. p. 603), p. 485. L. Urlichs, Deutsche Rundschau, vol. 4, p. 78. W. Scherer, Bemerkungen über Stella: Aufsätze über Goethe, p. 123 (2ª ediz., Berl., 1900). Bernh. Luther, Das Problem in Goethes Stella: *Euph* vol. 14, p. 47.

P. **295. Werther**: Faksimile-Ausgabe (Leipz., Inselverlag, 1907). — Bibliografia delle traduzioni, imitazioni, etc. di Joh. W. Appell, Werther und seine Zeit (4ª ed., Oldenb., 1896) e Katalog der Hochstiftausstellung (Frankf., 1892). — Heinr. Düntzer, Goethe-Studien, p. 89-257 (Elberf., 1849). — L. Hermanjat, Werther et les Frères de Werther (Lausanne, 1892). F. Zschech, Ugo Foscolos Ortis und Goethes Werther: *ZvglL* vol. 3, p. 46, e vol. 11, p. 1. — M. Koch, Eine Münchener Wertheriade: *JbM* vol. 2, p. 141. — H. M. Richter, Der junge Werther in Wien und Wien in der Wertherepoche: Aus der Messias- u. Wertherzeit (Wien, 1882). Gustav Gugitz, Das Wertherfieber in Oesterreich. Eine Sammlung von [vier] Neudrucken (Wien, 1908). — L. Morel, Werther au théâtre en France: Herrigs Archiv, vol. 118, p. 352. K. Menne, Goethes Werther in der niederländischen Literatur: *BBr* vol. 6. Ewert Wrangel, Werther und das Wertherfieber in Schweden: *JbG* vol. 29, p. 128.

P. **297. Westenrieder**: Sämtliche Werke (Kempten 1831-38, 32 voll.). — Briefe von Chr. Fel. Weisse und Fr. Jacobi an Westenrieder: Berichte der Münchener Akademie 1899, p. 237-270. — Aug. Kluckhohn, Ueber Westenrieders Leben und Schriften: *BiblBayr* vol. 12. M. Kock, Ueber Westenrieders schönwissenschaftliche Tätigkeit: *JbM* vol. 4, p. 15-44.

P. **297. Friedrich Heinrich Jacobi**: Werke (Leipz., 1812-25). Goethes Parodie auf Jacobis Woldemar herausg. von K. Schüddekopf (Weim., 1908). Briefwechsel zwischen Goethe und Jacobi herausg. von Max Jacobi (Leipz., 1846). Ungedrukte Briefe von und an Jacobi aus Jacobis Nachlass herausg. von Rud. Zöppritz (Leipz., 1869, 2 voll.). — Ferd. Deycks, Jacobi im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, besonders zu Goethe (Frankf. a. M., 1848). — Heinr. Düntzer, Freundesbilder aus Goethes Leben, p. 125-287 (Leipz. o. J.). — L. Levy-Brühl, La philosophie de Jacobi (Par., 1894). Fr. Alfred Schmid, Jacobi. Eine Darstellung seiner Persönlichkeit und Philosophie als Beitrag zu einer Geschichte des modernen Wertproblems (Heidelb., 1908).

P. **298. Goethe e Spinoza**: Rob. Hering, Spinoza im jungen Goethe (Leipz., 1897). Th. W. Danzel, Ueber Goethes Spinozismus (Hamb., 1843). Samuel Eck, Goethe und Spinoza: Goethes Lebensanschauung, p. 1-32 (Tüb., 1902). Fr. Warnecke, Goethe, Spinoza und Jacobi (Weim., 1908). — H. Mensch, Der Pantheismus in der poetischen Literatur der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert (Giessen, 1883).

P. **299. Lavater**: Sulla attività di Lavater nell'impiego e come patriota, sulle sue concezioni religiose e filosofiche, i suoi lavori fisiognomici ed i suoi rapporti con Goethe si trovano ottime notizie nella grande « Denkschrift zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages » (Zür., 1902). — Goethe und Lavater, Briefe und Tagebücher, herausg. von Heinr. Funck: *GG* vol. 16. Poichè fu stabilita da Ed. v. d. Hellen (Frankf. a. M., 1888) « la partecipazione di Goethe ai frammenti fisionomici di Lavater », questi lavori di Goethe colle figure relative furono accolti nella edizione di Weimar, vol. 37, p. 327. — Dalla corrispondenza di Lavater un suo amico, lo scrittore Ulrich Hegner di Winterthur trasse dei pregevoli « *Beiträge zur näheren Kenntnis und wahren Darstellung Lavaters* » (Leipzig, 1836). Oltre Heinr. Meisters biographischer Skizze (Zür., 1802) F. Muncker, Lavater. Skizze seines Lebens und Wirkens (Stuttg., 1883) e Ersch-Grubers Enzyklopädie, vol. 42, p. 290 (M. Koch). Heinr. Düntzer, Lavater: Freundesbilder aus Goethes Leben, p. 1-124 (Leipz. o. J.). — M. Graf, Die Wundersucht und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Münch., 1899).

P. **301.** G. L. Kriegk, Goethe als Rechtsanwalt. In appendice a: « Deutsche Kulturbilder aus dem 18. Jahrhundert (Leipz., 1874). — J. Meisner, Goethe als Jurist (Berl., 1885).

P. **301. Frankfurter gelehrte Anzeigen**: Neudruck des Jahrganges 1772 herausg. von W. Scherer und Bernh. Seuffert: *DLD* n. 7-8. Goethes und Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankfurter gelehrten Anzeigen. von M. Morris (Stuttg., 1909). — W. Scherer, Der junge Goethe als Journalist: Aufsätze über Goethe, p. 49 (2ª ed., Berl., 1900). — O. P. Trieloff, Die Entstehung der Rezensionen in den Frankfurter gelehrten Anzeigen: *BM* fasc. 7.

P. **302. Abbozzi di drami goethiani e frammenti**: Woldemar von Biedermann,

Goethe-Forschungen (Leipz., 1879, 1886, 1899, 3 voll.). — Fr. Gundelfinger, *Cäsar* in der deutschen Literatur: *Pal* vol. 33. — *Sokrates*, v. a p. 142. — Jak. Minor, Goethes *Mahomet* (Jena, 1907). — O. Mann, Der Prometheus-Mythus in der modernen Dichtung (Frankf. a. O., 1878). Düntzer, Goethes Prometheus und Pandora (Leipz., 1854). Erich Schmidt, Goethes Prometheus: *JbG* vol. 20, p. 1*-22*.

P. **303. L'ebreo errante**: Jak. Minor, Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Fragen in der Zeit Goethes (Stuttg., 1904). — K. Rehorn, Die Sage vom ewigen Juden und Goethes Dichtung: Hochstiftsberichte, vol. 2, p. 341 (Frankf. a. M., 1886). — P. Hoffmann, Untersuchungen über Goethes Ewigen Juden: *VLG* vol. 4, p. 116. Heinr. Düntzer, Ueber Goethes Bruchstücke: *ZfdPh* vol. 25, p. 289. *StrglL* vol. 5, p. 182 (Werner). — Joh. Prost, Die Sage vom ewigen Juden in der neueren deutschen Literatur (Leipz., 1905). Albert Sörgel, Ahasverdichtungen seit Goethe: *P* vol. 6. Theodor Kapstein, Ahasver in der Weltpoesie (Berl., 1906). — Fr. Helbig, Die Sage vom ewigen Juden, ihre poetische Wandlung und Fortbildung (Berl., 1874). L. Neubaur, Die Sage vom ewigen Juden (2ª ed., Leipz., 1893). Gaston Paris, Le Juif errant: Légendes du moyen âge, p. 147-221 (Par., 1903).

P. **303. Faust** und **Auerbachs Keller** von E. Kroker (Leipz., 1903).

P. **303. Urfaust**: Per la storia della formazione dello intiero Faust contiene il materiale più importante in ordine cronologico, oltre il 4° vol. della raccolta di Gräf, O. Pniower, Goethes Faust. Zeugnisse und Exkurse zu seiner Entstehungsgeschichte (Berl., 1899). « Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt » (Urfaust) herausg. von E. Schmidt (Weim., 1887; 6ª ed., 1905); inoltre *VLG* vol. 1, p. 52; vol. 2, p. 149 e 445, e Rich. Weltrich: Magazin für Literatur des In- und Auslandes 1888, n. 14-39. — Jak. Minor, Der Urfaust: Goethes Faust, vol. 1, p. 35-280 (Stuttg., 1901). J. Collin, Untersuchungen über Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt (Frankf. a M., 1896). Per la restante letteratura faustiana vedi più avanti.

P. **305. Goethe e Hans Sachs**: Edmund Götze, Hochstiftsberichte, vol. 11, p. 6*-37* (Frankfurt a. M., 1895). Aug. Koberstein, Goethes Gedicht « Sachsens poetische Sendung »: Vermischte Aufsätze, p. 63-90 (Leipz., 1858). — E. Feise, Der Knittelvers des jungen Goethes (Halle, 1909).

P. **305. Le satire dramatiche di Goethe**: *Hanswursts Hochzeit*: Personenverzeichnis: *ZfdA* vol. 26, p. 289. — *Satyros*: W. Scherers Deutung auf Herder 1879 in *QF* vol. 34 (« Aus Goethes Frühzeit ») provocò una serie di dissertazioni. La ipotesi affatto impossibile è stata messa oggi completamente da parte. La introduzione di Alex. Tilles alla versione inglese di John Gray di « *Satyros und Prometheus* »: Publications of the Glasgow Goethe-Society, vol. 2 (Glasgow, 1898). Gertrud Bäumer, Goethes Satyros. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte (Leipz., 1905). — *Jahrmarktsfest*: Entstehungs- und Bühnengeschichte von Max Herrmann (Berl., 1900); Jak. Minor, Zu Goethes Jahrmarktsfest: *StvglL* vol. 3, p. 314. — *Künstlers Vergötterung*: edito per la prima volta da Gust. v. Löper: Briefe Goethes an Sophie La Roche, p. 55 (Berl., 1879). *JbG* vol. 26, p. 158.

P. **306. Erwin** e **Claudine**: Woldemar Martinsen, Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weissischen Operetten (Giessen, 1887). Emil Soffé, Die erlebten und literarischen Grundlagen zu Goethes dramatischen Jugendwerken (Brünn, 1888): Soffés Vermischte Schriften (Brünn, 1909). *JbG* vol. 2, p. 146 (W. Wilmanns). *ZfdPh* vol. 20, p. 78 (Jak. Minor). Im Neuen Reich, vol. 1, p. 481 (W. Wilmanns).

P. **306. Lili Schönemann**: *AdB* vol. 39, p. 2 (M. Koch). Ferd. E. v. Dürckheim, Lillis Bild, geschichtlich entworfen (2ª ed., Münch., 1894). *JbG* vol. 4, p. 146; vol. 13, p. 30. — Heinrich Düntzer, Frauenbilder, p. 262-405. K. Jügel, Das Puppenhaus, p. 299-383 (Frankf., 1897). Alb. Bielschowsky, Friederike und Lili (Münch., 1906). — Briefe Lilis an Lavater: *JbG* vol. 24, p. 65.

P. **306. Viaggio in Svizzera**: Goethes Zeichnungen und Niederschriften: *GG* vol. 22. — I. Herzfelder, Goethe in der Schweiz (Leipz., 1891); si occupa dei tre viaggi di Goethe.

P. **307. Heinrich Leopold Wagner**: Ristampa del Rheinisches Most (Leipz., 1904): Bibliothek literarischer und kulturhistorischer Seltenheiten, fasc. 4-6. « Die Kindermörderin » mit Karl Lessings Bühnenänderungen und « Voltaire am Abend seiner Apotheose » herausg. von Erich Schmidt: *DLD* n. 13 e n. 3; « Kindermörderin » und « Prometheus Deukalion und seine Rezensenten »: *K* vol. 80. — E. Schmidt, Wagner, Goethes Jugendgenosse (2ª ed., Jena, 1879). — Joh. Froitzheim, Goethe und Wagner (Strassb., 1889).

P. **308. Lenz**: La raccolta per lungo tempo

indispensabile di Tieck (Berl., 1828, 3 voll.) è notevole ancora soltanto per la importante introduzione « Goethe und seine Zeit »: Tiecks kritische Schriften, vol. 2, p. 171-312 (Leipz., 1848), dacchè Fr. Blei curò una ediz. critica di « tutti gli scritti » e delle lettere (Münch., 1909 e segg., 4 voll.). Gesammelte Schriften herausg. von Ernst Lewy (Berl., 1909, 4 voll.). Ausgewählte Werke herausg. von F. Wedekind (Berl., 1908, 3 voll.). Hofmeister, Soldaten, Tantalus, Waldbruder und Gedichte: *K* vol. 80. Dramatischer Nachlass, Sizilianische Vesper und Gedichte herausg. von K. Weinhold (Frankf., 1884; Bresl., 1887; Berl., 1891). Neudruck und Erläuterung der « Anmerkungen übers Theater » von Th. Friedrich: *P* vol. 13. Lenz, Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken: *DLD* n. 121. — F. Waldmann, Lenz in Briefen (Regesten; Zür., 1894). — O. F. Gruppe, Lenz' Leben und Werke (Berl., 1861). P. T. Falck, Lenz in Livland (Winterthur, 1878). E. Schmidt, Lenz und Klinger (Berl., 1878). M. N. Rosanow, Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke [mit Briefen]. Aus dem Russischen übersetzt von K. v. Gütschow (Leipz., 1909). Herm. Rauch, Lenz und Shakespeare (Berl., 1892), K. H. Clarke, Lenz' Uebersetzungen aus dem Englischen: *ZvglL* vol. 10, p. 117. O. Anwand, Beiträge zum Studium von Lenz' Gedichten (Münch., 1897). — R. M. Werner, Zu Lenz' « Hofmeister »: *ZvglL* vol. 4, p. 113. W. Stammler, Der Hofmeister von Lenz (Halle, 1908). — Erich Schmidt, Lenziana: Sitzungsberichte der Berliner Akademie, vol. 41, p. 979-1017 (1901).

P. **310. Leisewitz**: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente herausg. von R. M. Werner: *DLD* n. 32; der Julius: *K* vol. 79. Leisewitzens Briefe an seine Braut herausg. von Heinr. Mack (Weim., 1906). — Gregor Kutschera, J. A. Leisewitz (Wien, 1876). E. Sierke, Die Hamburger Preiskonkurrenz von 1775: Kritische Streifzüge, p. 1-23 (Braunschw., 1875); inoltre *ZfdPh* vol. 21, p. 39 (Minor).

P. **311. Klinger**: Tutte le edizioni sono incomplete. Werke (Königsb., 1809-15, 12 voll.). Una buona scelta (Stuttg., 1878, 8 voll.). Zwillinge, Sturm und Drang, verbannter Göttersohn, sieben Gedichte, Faust: *K* vol. 79. La prima tragedia di Klinger mancante nelle opere « Otto »: *DLD* n. 1. Sturm und Drang: *MV* n. 599. — « Briefbuch » (Darmst., 1896) a complemento degli eccellenti due volumi di Max Rieger « Klinger in der Sturm- und Drangperiode » e « Klinger in seiner Reise » (Darmstadt, 1880 e 1896). E. Schmidt, Lenz und Klinger (Berl., 1878). — F. Prosch, Klingers philosophische Romane (Wien, 1882). Gg. Jos. Pfeiffer, Klingers Faust (Würzb., 1890). Oskar Erdmann, Klingers dramatische Dichtungen (Königsb., 1877). L. Jacobowski, Klinger und Shakespeare (Dresd., 1891). Rich. Philipp, Beiträge zur Kenntnis von Klingers Sprache und Stil in seinen Jugenddramen (Freiburg, 1909).

P. **315. Il pittore Müller**: Werke herausg. von L. Tieck (Heidelb., 1811, 3 voll.). Dichtungen herausg. von Herm. Hettner (Leipz., 1868, 2 voll.). Gedichte, Nachlese, herausg. von Hans Graf York (Jena, 1873); Nachträge: *Archiv* vol. 3, p. 513. Fausts Leben, erster Teil: *DLD* n. 3. Genovefa, Situation aus Faust, Idyllen und Gedichte: *K* vol. 81. — Bernh. Seuffert, Maler Müller (Berl., 1877). Bruno Golz, Pfalzgräfin Genovefa, p. 54-71 (Leipz., 1897). F. Görres, Neue Forschungen zur Genovefa-Sage: Annalen für die Geschichte des Niederrheins, vol. 46, p. 1-39.

P. **316. Drama cavalleresco**: Törrings « Agnes Bernauer » und Jos. Marius Babos « Otto v. Wittelsbach »: *K* vol. 138. O. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Studien über I. Aug. v. Törring, seine Vorgänger und Nachfolger: *QF* vol. 40. — Artur Jellinek, *Konradin*-Dramen: *StvglL* vol. 2, p. 104. — Gottfr. Horchler, Agnes *Bernauer* in Geschichte und Dichtung (Straubing, 1882-84, 3 Programme). G. Petri, Der Agnes Bernauer-Stoff im deutschen Drama (Rostock, 1891). F. Rebel, Die Frauen Augsburgs in Geschichte und Dichtung: Der Sammler (Augsb., 1897). n. 141-146.

P. **317. Soden**: O. Hachtmann, Graf Julius Heinrich von *Soden* als Dramatiker (Götting., 1902). — K. Kreisler, Der Inez de Castro-Stoff im romanischen und germanischen, besonders im deutschen Drama (Kremsier, 1908-09, 2 Programme).

3. Dallo ingresso di Goethe in Weimar fino al suo ritorno dall'Italia. La giovinezza di Schiller ed il teatro tedesco.
P. 318-346.

P. **318. Weimar**: Fr. Lienhard, Das klassische Weimar (Leipz., 1909). — Heinr. Düntzer, Goethes Eintritt in Weimar (Leipz., 1883). — W. Bode, Goethes Leben im Garten am Stern (2ª ed., Berl., 1909). — Briefwechsel des Grossherzogs *Karl August* mit Goethe (Weim., 1863, 2 voll.), edizione cattiva e lacunosa; inoltre

Heinr. Düntzers Studien « Goethe und Karl August » (2ª ediz., Leipz., 1888). Karl Augusts Briefe an Knebel und Herder herausg. v. Heinr. Düntzer (Leipz., 1883). — Assai importante per l'ambiente della corte al tempo dell'ingresso di Goethe: K. v. Beaulieu-Marconnay, Anna Amalia, Karl August und der Minister von Fritsch (Weim., 1874). — F. X. Wegele, Karl August (Leipz., 1850). Ad. Schöll, Karl August-Büchlein (Weim., 1857). — W. Bode, Amalie, Herzogin von Weimar (2ª ed., Berl., 1909, 3 voll.). — Un libro ottimo e che ci permette uno sguardo più profondo colla pubblicazione di nuovo materiale: Eleonore v. Bojanowski, *Luise*, Grossherzogin von Sachsen-Weimar, und ihre Beziehungen zu den Zeitgenossen (2ª ed., Stuttg., 1908); ed a complemento di questo: Max Morris, Herzogin Luise in Goethes Dichtung: Goethestudien, vol. 2, p. 1-75 (2ª ediz., (Berl., 1902).

P. **320.** Goethes lyrische Dichtungen der ersten weimarischen Jahre in ursprünglicher Fassung herausgegeben von Rud. Kögel (Basel, 1896): pregevole continuazione del « *Junger Goethe* » di Hirzel. — Aloisia Pfennings, Goethes Harzreise im Winter. Eine literarische Studie (Münster, 1904). — Goethes Tagebuch aus den Jahren 1776-82 mitgeteilt von Rob. Keil (Leipz., 1875). Goethes Tagebücher der ersten sechs weimarischen Jahre erläutert von Heinr. Düntzer (Leipz., 1889). — La migliore descrizione del primo decennio di Weimar si trova in Ad. Schöll, Goethe als Staats- und Geschäftsmann: Goethe in Hauptzügen (v. p. 603), p. 98-279.

P. **320. Il framassone**: L'inno « *Das Göttliche* » ha pur rapporto colla framassoneria di Goethe come le sue posteriori « *Logengedichte* ». — Hugo Wernecke, Goethe und die königliche Kunst (Leipz., 1905). Gotthold Deile, Goethe als Freimaurer (Berl., 1908). — Ferd. Joh. Schneider, Die Freimaurerei und ihr Einfluss auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts (Prag, 1909).

P. **321. Lega dei principi**: Opposte idee circa la posizione di Goethe in rispetto di essa sostengono: Ottokar Lorenz, Goethes politische Lehrjahre (Berl., 1893), e Heinr. Düntzer, Goethe, Karl August und Lorenz (Dresd., 1895). — Paul Bailleu, Karl August, Goethe und der Fürstenbund: Histor. Zeitschrift, vol. 37, p. 14, e *JbG* vol. 20, p. 144. — Leop. von Ranke, Die deutschen Mächte und der Fürstenbund: Sämtliche Werke, voll. 31-32 (2ª ediz., Leipz., 1875).

P. **322. Knebels** Briefwechsel mit Goethe (Leipz., 1851, 2 voll.) und mit seiner Schwester Henriette (Jena, 1858) contiene molte notizie sovra la vita di corte di Weimar. Literarischer Nachlass und Briefwechsel (Leipz., 1835-36, 3 voll.). Ungedruckte Briefe aus Knebels Nachlass (Nürnb., 1858, 2 voll.). – Heinr. Düntzer, Freundesbilder aus Goethes Leben, p. 415 fino a 623 (2ª ed., Leipz., o. J.). — Hugo v. Knöbel-Döberitz, K. L. v. Knebel (Weim., 1890). P. Besson, Un ami de la France à la cour de Weimar: Annales de l'Université, Grenoble, 1897. — Gust. Scheidel, Franz K. Leop. von *Seckendorff* in seinen literarischen Beziehungen zum weimarischen Dichterkreis (Nürnb., 1885).

P. **322. Tiefurter Journal**: herausg. von Ed. v. d. Hellen: *GG* vol. 7.

P. **322. Charlotte v. Stein**: Le lettere di Goethe alla signora di Stein dal 1776 al 1826 furono fatte conoscere per la prima volta nel 1848 dalla edizione in tre volumi di Ad. Schöll. La terza edizione in 2 voll. curata nel 1899 da Jul. Wahle è accresciuta e corretta; essa contiene pure i drami della sig. di Stein « Dido » e « Rino ». Die Briefe herausg. von Jul. Petersen (2ª ed., Leipz., 1907, 3 voll.). *Reclam* n. 3801-3806. — Briefe von Goethe und dessen Mutter (nebst Briefe Frau v. Steins und Lotte Schillers) an Friedrich v. Stein (Leipz., 1846). Briefe an Fritz v. Stein, herausg. von L. Rohmann (Leipz., 1907). — Heinr. Düntzer, Ch. von Stein, Goethes Freundin (Stuttg., 1874, 2 voll.). *Lo stesso*, Ch. v. Stein und Corona Schröter (Stuttg., 1876). W. Bode, Ch. von Stein (Berl., 1909).

P. **323. Geschwister**: Ad. Schöll, Goethe in Hauptzügen, p. 68-97. Utilizzato da Scribe per il suo drama « Rodolphe ou frère et sœur » (1823); cfr. M. Krüger, Goethes Geschwister und Scribes Rodolphe (Görlitz, 1899).

P. **323. Geheimnisse**: Herm. Baumgart, Goethes Geheimnisse und seine Indischen Legenden (Stuttg., 1895). M. Koch, Goethe als religiöser Epiker: Frankfurter Hochstiftsberichte, vol. 13, p. 1*-31* (1897). M. Morris: *JbG* vol. 26, p. 131.

P. **324** e **325. Iphigenia. Tasso**: Avendo Heinr. Düntzer confrontato criticamente fino dal 1854 « Le tre più antiche redazioni della Ifigenia di Goethe », le redazioni del 1779, 1780, 1781, 1786-87 furono stampate in edizione parallela da Jak. Bächtold (Freiburg, 1883). — Delle numerose monografie ricordiamo solo le conferenze belle per la forma e per il contenuto di Kuno Fischer sulla « Iphigenie » e il « Tasso »

(ambedue 3ª ediz., Heidelb., 1900). — Hans Morsch, Aus der Vorgeschichte von Goethes Iphigenie: *VLG* vol. 4, p. 80. F. Thümen, Die Iphigeniensage in antikem und modernem Gewande (2ª ed., Berl., 1895). H. F. Müller, Aeschylos' Orestie und Goethes Iphigenie: Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, p. 109-162 (2ª ed., Wolfenb., 1909). — Tasso mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von F. Kern (Berl., 1893). « Sulla storia della origine del 'Tasso' di Goethe » si contengono notizie importanti nel programma di E. Scheidemantel (Weimar, 1896). Hans Düschke, Goldonis Tasso (Berl., 1892).

P. **326. L'operosità scientifica di Goethe**: Al completo nella 2ª sezione della *Sophien-Ausgabe* di Weimar. Per una più esatta valutazione di questa parte della attività di Goethe si resero particolarmente benemeriti: S. Kalischer nel 1877 nella prefazione alla parte 33ª dell'edizione Hempel e Rud. Steiner nelle introduzioni ai voll. dal 33 al 36 di *K* (1884-97); inoltre Rud. Steiner, Goethes Weltanschauung (Weim., 1897). — C. G. Carus, Göthe. Zu dessen näherem Verständnis (Leipz., 1843). Rud. Virchow, Göthe als Naturforscher und in besonderer Beziehung auf Schiller (Berl., 1861). E. Haeckel, Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck (Jena, 1882). H. v. Helmholtz, Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen (Berl., 1892). Walter May, Goethe, Humboldt, Darwin, Haeckel (Berl., 1904). Waldemar v. Wasielewski, Goethe und die Descendenzlehre (Frankf., 1903). — Ferd. Cohn, Goethe als Botaniker, Estratto: Die Pflanze, vol. 1, p. 79-155 (2ª ediz., Bresl., 1895). A. Bliedner, Goethe und die Urpflanze (Frankf., 1901). Adolf Hansen, Goethes Metamorphose der Pflanzen. Geschichte einer botanischen Hypothese (Giessen, 1907, 2 voll.); inoltre: *JbG* vol. 27, p. 226. — Gottlob Link, Goethes Verhältnis zur Mineralogie und Geognosie (Jena, 1906). L. Milch, Goethe und die Geologie: Stunden mit Goethe, vol. 2, p. 102-127. — Jak. Stilling, Ueber Goethes Farbenlehre: Strassburger Goethe-Vorträge, p. 147 a 173 (Strassb., 1899). Alfred Petzer, Die aesthetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre (Heidelb., 1903). — Hugo Hoppe, Goethe als Naturforscher nach seinen Reiseberichten: *JbG* vol. 30, p. 141.

P. **328. Goethe in Italia**: Tagebücher und Briefe aus Italien an Frau von Stein, herausg. von E. Schmidt: *GG* vol. 2, arrivano solo al 17 febbraio 1787. Per il riferimento di numerose lettere l'edizione di Heinr. Düntzer, Hempel, vol. 24, conserva ancor sempre un pregio speciale. — Samuel Eck, Goethe und Italien: Goethes Lebensanschauung, p. 33-66 (Tübing., 1902). L. Hirzel, Goethes italienische Reise (Basel, 1871). Assai leggiadro è Theophile Cart, Goethe en Italie (2ª ediz., Paris, 1881). Sono espressamente destinati ai viaggiatori odierni in Italia: Jul. Haarhaus, Auf Goethes Spuren in Italien (Leipz., 1896-98, 3 voll.); G. v. Grävenitz, Goethe unser Reisebegleiter in Italien (Berl., 1904): Mit Goethe in Italien. Tagebuch und Briefe des Dichters aus Italien herausg. von Jul. Vogel (Berl., 1908). — E. Sulger-Gebing, Das Stadtbild Roms zur Zeit Goethes: *JbG* vol. 18, p. 218. Jul. Vogel, Aus Goethes römischen Tagen. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien zur Lebensgeschichte des Dichters (Leipz., 1905). — Camillo v. Klenze, The Interpretation of Italy during the last two Centuries. A Contribution to Goethes 'Italienische Reise' (Chicago, 1907). Fr. Noack, Deutsches Leben in Rom 1700-1900 (Stuttg., 1907). — Benedetto Croce, Goethe a Napoli (Napoli, 1903). G. Pitrè, Goethe in Palermo nella primavera del 1787 (Palermo, 1908). Arturo Farinelli, Goethe e il Lago Maggiore (Bellinzona, 1894). — Ludw. Geiger, Goethe und die Renaissance: Vorträge und Versuche, p. 281 (Dresd., 1890).

P. **329. Egmont**: Recensione di Schiller, 1788, Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung: Goedekes Schiller-Ausgabe, vol. 6, p. 80. — Eug. Guglia, Die historischen Quellen von Goethes Egmont: Zeitschrift für allgemeine Geschichte, 1886, fasc. 5. — E. Zimmermann, Goethes Egmont (Halle, 1909): Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, herausg. von F. Saran, vol. 1.

P. **330. Moritz**: Anton Reiser; Ueber die bildende Nachahmung des Schönen; Reisen eines Deutschen in England: *DLD* n. 23; 31: 126. — Anton Reiser: *Reclam* 4813-16. — Götterlehre: *Reclam* 1081-84. — A. Hackemann, Goethe und sein Freund Moritz: *ZfdU* vol. 21, p. 545. Hans Henning, K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur Geschichte des Goetheschen Zeitalters (Riga, 1908). M. Dessoir, Moritz als Aesthetiker (Berl., 1889). — Hans Glagau, Anton Reiser: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle, p. 34 (Marb., 1903).

P. **330. Heinse**: L'ediz. di Laube (Leipz., 1838, 10 voll.) è ora sostituita dalla ediz. completa di K. Schüddekopf, che contiene tutta l'opera postuma con lettere (Leipz., 1902 e seg.).

Ardinghello herausg. von Schüddekopf (2ª ed., Leipz., Inselverlag, 1907). — Heinr. Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse (2ª ed., Berl., 1879). Joh. Schober, Heinse, sein Leben und seine Werke (Leipz., 1882). R. Rödel, Heinse, sein Leben und seine Werke (Leipz., 1892). Em. Sulger-Gebing, Heinses Beiträge zu Wielands « Merkur » in ihren Beziehungen zur italienischen Literatur und zur bildenden Kunst: *ZvglL* vol. 12, p. 324. *Lo stesso*, Heinse, eine Charakteristik zu seinem 100. Todestag (Münch., 1903). K. Detlev Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik: *Pal* vol. 21. — Markus Wachsmann, Heinse und Wieland: *StvglL* vol. 6, p. 455. H. Nehrkorn, Heinse und sein Einfluss auf die Romantik (Götting., 1904). Emil Utitz, Heinse und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung (Halle, 1906).

P. **331. Goethe e l'arte**: Th. Vollbehr, Goethe und die bildende Kunst (Leipz., 1895), non sopperisce affatto alla mancanza di una esposizione fondamentale e senza preconcetti di questo importante aspetto della vita di Goethe. Pregevoli contributi alla difficile questione in Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts (Berl., 1899). — *Heinrich Meyers* Kleine Schriften zur Kunst herausg. von P. Weizsäcker: *DLD* n. 25. — Zur Nachgeschichte von Goethes italienischer Reise: *GG* vol. 15. *JbG* vol. 25, p. 185; vol. 26, p. 172.

P. **333. Schiller**: Edizioni: Schiller stesso, oltre una collezione in due volumi dei suoi « Gedichte » (Leipz., Crusius, 1800 e 1803) potè pubblicare solo il 1º vol. del suo « *Theater* » (Tübing., Cotta, 1805), cui susseguì nel 1807 il 5º vol. Raccolse i suoi « Kleinere prosaische Schriften » in 4 parti (Leipz., Crusius, 1792-1802). Solo nel 1812-15 il suo amico Christian Gottfr. Körner pubblicò « Fr. v. Schillers sämtliche Werke » (Tübing., Cotta, 12 voll.), introducendovi una divisione cronologica giusta tre periodi evolutivi. Nel 1867-76 uscì sotto la direzione di K. Goedeke da Cotta l'edizione storico-critica dei « *Sämtliche Schriften* », i cui 15 volumi portano in una rigorosa serie cronologica la prima redazione nel testo, le posteriori nelle varianti. Nella Biblioteca della letteratura universale di Cotta, W. Vollmer pubblicò nel 1882-85 li « Sämtliche Werke » con introduz. di K. Goedeke (16 voll.). L'ottima edizione, criticamente riveduta ed annotata in *MKl* (14 voll.) fu curata da Ludw. Bellermann 1895-98. L'edizione secolare di Cotta sotto la direzione di Ed. v. d. Hellen (Stuttgart, 1904-05, 16 voll.). « *Sämtliche Werke* », (completissima) edizione storico-critica di O. Güntter e Gg. Witkowski: *HKl* (1909 e seg., 20 voll.). — Una ediz. critica completa delle *Lettere* di Fr. Jonas (Stuttgart, 1892-96, 7 voll.). *Die Briefe* des jungen Schiller herausg. von M. Hecker (Leipz., Inselverlag, 1909). Schillers Jugendbriefe bis zur Verlobung (Ebenhausen, 1909).

Biografia. Un durevole valore storico di informazione sicura e la più antica conservano le « Notizie della vita di Schiller » di Christian Gottfr. Körner che precedono la raccolta delle opere (Tübing., 1812): « *Körners gesammelte Schriften* », p. 167-203 (Leipz., 1881). Le note della vedova di Schiller e di sua sorella Christophine finiscono già col periodo della giovinezza, ma nel 1830 sua cognata Carolina von Wolzogen compilò, valendosi delle « ricordanze della famiglia, delle sue proprie lettere e delle memorie del suo amico Körner », una vita di Schiller (nuova ed., Stuttg., 1884; *MV* n. 820-24). La « *Life of Fr. Schiller* » (London, 1825) ebbe una prefazione di Goethe nella traduz. tedesca del 1830. La migliore delle biografie compiute è K. Berger, Schiller, sein Leben und seine Werke (Münch., 1905-09, 2 voll.). L'eccellente lavoro di Rich. Weltrich, « Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke unter kritischem Nachweis der biographischen Quellen », si stende nel primo volume (Stuttg., 1899), solo uscito finora (1900), fino alla fuga di Schiller: la esposizione fondamentale di Jak. Minor, « Schiller. Sein Leben und seine Werke » (Berl., 1890, 2 voll.), fino al suo arrivo in Weimar. Jak. Wychgram nel 1895 (5ª ediz., Leipz., 1906) espose con ricco ornamento di illustrazioni la vita di Schiller al popolo tedesco. Conciso ed ottimo è lo « Schiller » di Ludw. Bellermann (Leipz., 1901); famosa è la grande opera americana di Calvin Thomas « The life and works of Fr. Schiller » (Neuyork, 1901). Gli utili « Regesten zu Schillers Leben und Werken » (Leipz., 1900) ci dànno un preciso e sicuro prospetto. — Hecker und Petersen, Schillers Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen und Dokumente (Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen, 1904-08, 2 voll.). — Copiose indicazioni bibliografiche ci offrono, oltre Goedeke, vol. 5º, p. 97-237, Weltrich e Minor, op. cit.; per gli anni 1888-1901 le rassegne di Max Koch della letteratura recentissima intorno a Goethe ed a Schiller nei voll. 6-17 dei « Berichte des Frankfurter Hochstifts »; *Jbe* del 1890. Bibliografia Schilleriana: *Rt* vol. 2º, p. 164. — *Ritratti:* Il meglio di quanto si scrisse intorno a Schiller resta pur sempre la prefazione di Wilh. von

Humboldt alla loro corrispondenza « Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwickelung » (Stuttg., 1830) e il discorso del 1859 di Jak. Grimm: Kleine Schriften, vol. 1, p. 375-399 (Berl., 1879; Estratto, Hamb., 1909). — A. Kuhn, Schillers Geistesgang (Berl., 1863). Fr. Lienhard, Schiller: *D* vol. 26. Eug. Kühnemann, Schiller (3ª ediz., Münch., 1909). Kuno Fischer, Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen; Schiller als Komiker (2ª ed., Heidelb., 1891). Un ritratto derivato dalle opere stesse di Schiller ci offre Fr. Jonas, Schillers Seelenadel (Berl., 1904). Ernst Müller, Schillers Jugenddichtung u. Jugendleben (Stuttg., 1896). Otto Pietsch, Schiller als Kritiker (Königsb., 1898), insufficiente. — Fr. Kluge, Riguardo alla posizione di Schiller verso la storia della lingua: Bunte Blätter, p. 194-213 (Freib., 1908). — Hans Dramer, Schillers Metrik (Berl., 1909). — Hans Knudsen, Schiller und die Musik (Greifsw., 1908). — Il centenario della sua morte (1905) come quello della sua nascita (1859) suscitarono una ricca letteratura: « Pubblicazioni della Schillerverein sveva », sotto il titolo di « Marbacher Schillerbuch » (Stuttg., 1905-1909, 3 voll.) con numerose lettere di ed a Schiller. « Resoconti » annuali della Schillerverein sveva con contributi scientifici (Marb., 1897 e seg.). — Études sur Schiller (Par., 1905). Volume schilleriano della *StrglL* (Berl., 1905). *Euph* vol. 12, inoltre vol. 15, p. 456. — Wolfg. Kirchbach, Schiller der Realist und Realpolitiker (Schmargendorf, 1905).

I drami di Schiller: Schillers Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Schillers gesammelt von O. Falckenberg (Münch., 1909): Deutsche Dramaturgie, vol. 2. — Il meglio ci fu dato da Ludw. Bellermann, Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis (4ª ediz., Berl., 1908, 3 voll.), e Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 1, p. 213-421 (10ª ediz., Oldenburg, 1904). — K. Weitbrecht, Schiller in seinen Dramen (Stuttg., 1897). Gust. Kettner, Studien zu Schillers Dramen (Berl., 1909 e seg.). — Jul. Petersen, Schiller und die Bühne. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der klassischen Zeit: *Pal* vol. 32. — Kaspar Fischer, Lessings Einfluss auf Schiller (Bern, 1896). F. Engel, Spuren Shakespeares in Schillers dramatischen Werken (Magdeb., 1901). Ad ogni drama, dai « Räuber » al « Demetrius », Heinr. Düntzer consacrò un fascicolo delle sue « Erläuterungen ». — Max Koch, Schillers geschichtliche Stellung innerhalb der Entwickelung des deutschen Dramas: Frankfurter Hochstiftsberichte, vol. 6 (1890), p. 29-51. — Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers u. a. von Alb. Schäfer (Leipz., 1886).

La lirica di Schiller: Gedichte herausg. von Rich. Weissenfels (Berl., 1904, Pantheonausgabe). Erläuterungen von Heinr. Düntzer (3ª ediz., Leipz., 1874-91, 4 parti). Heinr. Viehoff, Schillers Gedichte erläutert (6ª ed., Stuttg., 1887, 3 parti). Fr. Jonas, Erläuterung der Jugendgedichte Schillers (Berl., 1900). Fr. Albert Lange, Einleitung und Kommentar zu Schillers philosophischen Gedichten (Bielef., 1897). Gust. Hauff, Schillerstudien (Stuttg., 1880).

P. **333. Gli antenati e gli amici di giovinezza di Schiller**: Rich. Weltrich, Schillers Ahnen (Weim., 1907). Ernst Müller ci diede una biografia della madre di Schiller (Leipz., 1894), l'autobiografia del padre nella comunicazione di Alfred v. Wolzogen dalle carte di famiglia: « Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen » (Stuttg., 1859). Inoltre: « Schillers Briefwechsel mit seiner Schwester Christophine und seinem Schwager Reinwald » (Leipz., 1875). — Jul. Hartmann, Schillers Jugendfreunde (Stuttg., 1904). Die Briefe an Fr. W. v. Hoven in dessen Autobiographie (Nürnb., 1840).

P. **336. I drami giovanili**: Albert Kontz, Les drames de la jeunesse de Schiller, étude historique et critique (Par., 1899). Herm. Tischler, Die Doppelbearbeitungen von Räuber, Fiesko, Karlos (Leipz., 1888). Gust. Kettner, Schillerstudien (Nachlass, Kabale und Liebe, Braut, Naumb., 1894).

P. **337. Räuber**: Rob. Boxberger, Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern (Erfurt, 1867). Jak. Minor, Die Räuber und Götz von Berlichingen: *ZfdPh* vol. 20, p. 66. Elisab. Mentzel, Schillers Jugenddramen zum erstenmal auf der Frankfurter Bühne: Archiv für Frankfurts Geschichte, vol. 3, p. 238-300. K. Richter, Schiller und seine Räuber in der französischen Revolution (Grünb., 1865). Artur Chuquet, Les brigands: études de littérature allemande, p. 178-231 (Par., 1902). Alfred Bassermann, Schillers Räuber und Josefus: *StrglL* vol. 6, p. 347. — Ph. Stein, Die Fortsetzungen, Nachahmungen und Travestien von Schillers ' Räubern ' gesammelt und erläutert: *ThG* vol. 13.

P. **339. Anthologie**: herausg. von Fedor v. Zobeltitz (Berl., 1905): Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten, vol. 5.

P. **341. Fiesko**: Ad. Schöll, Gesammelte Aufsätze, p. 205-245 (Berl., 1884). Elisab. Men-

tzel, vol. cit. (a p. 309), vol. 4, p. 64-160. — R. Weltrich, Schillers Fiesko und die geschichtliche Wahrheit (1909): Estratto dal 3° volume del Marbacher Schillerbuch.

P. **341. Schröder**: La raccolta delle opere dramatiche di Schröder per cura di Ed. v. Bülow (Berl., 1831, 4 voll.) è preceduta da uno scritto di Tieck « Die geschichtliche Entwickelung der neueren Bühne »: Kritische Schriften, vol. 2, p. 313-374 (Leipz., 1848). Das Lustspiel « Das Porträt der Mutter »: *K* vol. 139, I. — Il « Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers Schröder » (Hamb., 1819, 3 voll.), una volta famosissimo, di F. L. W. Meyer, conserva ancora valore accanto alla eccellente biografia di Schröder del Litzmann (Hamb., 1890 e seg.). Litzmann pubblicò nel 1887 (Hamb.) le lettere di Schröder e Gotter e nel 1904 (Berlin) un breve saggio « Der grosse Schröder »: *Th* vol. 1, *Archiv*, vol. 8, p. 201. — G. Merschberger, Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne (Hamb., 1890).

P. **341. Il teatro di Mannheim**: W. Koffka, Iffland und Dalberg, zur Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims (Leipz., 1865). Fr. Walter, Archiv und Bibliothek des Theaters in Mannheim (Leipz., 1899, 2 voll.). M. Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg, 1781-1789 (Mannh., 1890). — Fr. Alafberg, Dalberg als Bühnenleiter und Dramatiker (Berl., 1907). Joh. Heinr. Meyer, Die bühnenschriftstellerische Tätigkeit Dalbergs (Heidelb., 1904). — K. Krühl, Leben und Werke des elsässischen Schriftstellers Anton von *Klein*. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung der Pfalz (Strassb., 1901).

P. **342. Gemmingen**: Der deutsche Hausvater und Gedichte: *K* vol. 139, I, e 135, I, p. 65. — Cäsar Flaischlen, O. H. v. Gemmingen, mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker (Stuttg., 1890).

P. **342. Iffland**: Vollständigste Sammlung: « Theater von Iffland » (Weim., 1843, 24 voll.). « Jäger » und « Hagestolzen »: *K* vol. 139, I. « Meine theatralische Laufbahn » herausg. von Ludw. Geiger: *DLD* n. 24. « Jäger », « Mündel », « Spieler », « Verbrechen aus Ehrsucht »: *MV* n. 340-1, 625-6, 395-6, 623-4. — Briefe Ifflands an seine Schwester Luise und Verwandte nebst Aktenstücken und dem Gelegenheitsstück « Die Wiederkunft » herausg. von L. Geiger: *ThG* voll. 5-6. — E. A. Regener, Iffland: *Th* vol. 10. K. Duncker, Iffland in seinen Schriften, als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne (Berl., 1859). K. Aug. Böttigers « Entwickelung des Ifflandschen Spiels » (Leipz., Göschen, 1796) fu deriso nel « Gatto cogli stivali » di Tieck. — Arth. Stiehler, Das Ifflandsche Rührstück: *ThF* vol. 16. K. Lampe, Studien über Iffland als Dramatiker, mit besonderer Berücksichtigung der ersten Dramen (Leipz., 1899). R. Kipfmüller, Das Ifflandsche Lustspiel, Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik (Heidelb., 1899). — Gottlieb Fritz, Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts (Berl., 1896).

P. **342. Kabale und Liebe**: La migliore edizione è quella di W. Vollmer (Stuttg., 1880). — Ernst Müller, Schillers Kabale und Liebe: estratto dal Württembergische Korrespondenzblatt für die gelehrten und Realschulen, 1899, fasc. 9 e 10. Arturo Farinelli, Un dramma d'amore e morte dello Schiller: *Rt* vol. 2, p. 135.

P. **343. Körner e Göschen**: In Mannheim comincia la corrispondenza di Schiller con Ludw. Huber e Körner, edita per la prima volta nel 1847 da Körner stesso, più compiutamente da K. Goedeke (Leipz., 1874, 2 voll.), accresciuta della corrispondenza con Huber da L. Geiger (Stuttg., 1892, 4 voll.). — Körners « Gesammelte Schriften » herausg. von Ad. Stern (Leipz., 1881). — Körner servì di intermediario alle relazioni di Schiller con Göschen, che nei « *Geschäftsbriefe Schillers* » (Leipzig, 1875), illustrati da K. Goedeke, prende il primo posto fra gli editori di Schiller. Il nipote del libraio tedesco, il visconte inglese Goschen, scrisse in due grossi volumi « The life and times of Gg. Joachim Goschen, Publisher and Printer, 1752-1828 » (London, 1903); ediz. tedesca abbreviata « Das Leben Göschens » (Leipz., 1905, 2 voll.).

P. **344. Kalb**: Gedenkblätter an Ch. von Kalb veröffentlichte Emil Palleske (Stuttgart, 1879), ihre Briefe an Jean Paul P. Nerrlich (Berl., 1882). Joh. L. Klarmann pubblicò lettere di Charlotte, occupandosi di tutta la letteratura intorno ad essa in « Geschichte der Familie v. Kalb auf Kalbsried » (Erlangen, 1902). Rich. Weltrich, Schiller und Charlotte v. Kalb: Frankfurter Hochstiftsberichte, vol. 2, p. 67-86 (1885).

P. **345. Geisterseher**: Adalbert v. Hanstein, Wie entstand Schillers Geisterseher?: *FM* vol. 22.

P. **345. Don Karlos**: Ristampa della edizione più tardi notevolmente abbreviata del 1787 di W. Vollmer (Stuttg., 1880). Rifacimenti scenici in versi di Schiller editi per la prima volta da Marx Möller: Studien zum Don Karlos (Greifsw., 1896). — Ernst Elster, Zur Entste-

hungsgeschichte des Don Karlos (Halle, 1889). Jak. Löwenberg, Ueber Otways und Schillers Don Karlos (Lippstadt, 1886). H. I. Heller, Die Quellen des Schillerschen Don Karlos: Herrigs Archiv, vol. 25, p. 55-100. Arturo Farinelli, Il 'Don Carlos' dello Schiller: Studi di filologia moderna, vol. 1, p. 167-185 (Catania, 1908), con cenni su lavori italiani intorno al Don Karlos di Schiller. — Leop. v. Ranke, Don Carlos, Prinz von Asturien: Sämtliche Werke, vol. 40-41, p. 447-544 (Leipz., 1877).

P. **346**. Emilie v. Gleichen-Russwurm (Schillers Tochter), Karl Augusts erstes Anknüpfen mit Schiller (Stuttg., 1857).

IV. – L'età d'oro di Weimar e la scuola romantica. P. 347-418.

P. **347**. W. Oncken, Das Zeitalter der Revolution, des Kaiserreichs und der Befreiungskriege (Berl., 1884-86, 2 voll.). Herm. Hettner, Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur (4ª ed., Braunschw., 1894). Ed. Grisebach, Das Goethesche Zeitalter der deutschen Dichtung (Leipz., 1891).

P. **348**. Goethes Notizbuch von der *Schlesischen Reise* (1790) herausg. v. Friedr. Zarncke (Leipz., 1884). Herm. Wentzel, Goethe in Schlesien (Oppeln, 1867). Adalb. Hoffmann, Deutsche Dichter im Schlesischen Gebirge, p. 1-50 (Warmbrunn, 1897). *Lo stesso*, Goethe in Breslau und Oberschlesien (Oppeln, 1898). — *Campagne de France,* edita con un ricco commento in francese da Artur Chuquet (Par., 1884); inoltre, *dello stesso*: Études de littérature allemande, p. 73-130 (Par., 1902). — Val. Pollak, Zur Belagerung von Mainz: *JbG* vol. 19, p. 261-286.

P. **348. Kant.** Passi scelti dell'etica e della filosofia delle religioni di Kant editi da Aug. Messer: *BWS*. — Max Ortner, Kant in Oesterreich: *JbGr* vol. 14, p. 1-25. — K. Vorländer, Rapporti di Goethe con Kant nella sua evoluzione storica: Vaihingers Kantstudien 1897 e *JbG* vol. 19, p. 166-185. Samuel Eck, Goethe und Kant: Goethes Lebensanschauung, p. 67-100 (Tübing., 1902). *JbG* vol. 27, p. 226. Gg. Schimmel, Goethe und Kant (Berl., 1906): Die Kultur, vol. 10. — Rob. Neumann, Goethe und *Fichte* (Berl., 1904).

1. Schiller in Jena. L'amicizia di Goethe e Schiller. P. 352-378.

P. **352**. Berth. Litzmann descrisse la vita di Schiller in Jena dal 1789 al 3 dic. 1799 in occasione del centenario della prima lezione di Schiller (2ª ediz., Jena, 1890). — Ottokar Lorenz, Zum Gedächtnis von Schillers historischem Lehramt in Jena (Berl., 1889). — Schillers Kalender, 18. Juli 1795 bis 1805, herausg. v. Ernst Müller (2ª ed., Stuttg., 1893).

P. **352. Lavori storici e filosofici di Schiller**: Il tema posto a concorso per premio nel 1859 dall'Accademia di Vienna su « *Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft* » diede occasione oltre che all'opera premiata di K. Tomaschek (Wien, 1862) ad un lavoro più breve di K. Twesten (Berl., 1863) e al libro di Fr. Ueberweg, « Schiller als Historiker und Philosoph » (Leipz., 1884). — Alb. Scheibe, Schiller als Geschichtsschreiber und Politiker (Tarnowitz, 1905). Joh. Janssen in « Schiller als Historiker », (2ª ed., Freiburg, 1879) condanna l'opera storica di Schiller da un rigido punto di vista cattolico-chiericale. Importanti per la valutazione sono le introduzioni e le note di Rich. Fester agli « Scritti storici » nell'edizione secolare di Cotta (voll. 13-15). — Kuno Fischer (2ª ed., Heidelb., 1891, 2 voll.) tratta in modo assai chiaro di « Schiller filosofo ». Th. W. Danzel, Ueber den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe (1844): Gesammelte Aufsätze, p. 1-84 (Leipz., 1855). Gg. Geil, Schillers Ethik in ihrem Verhältnis zu der Kantschen; System von Schillers Ethik (Strassb., 1888 e 1890). Gustav Zimmermann, Versuch einer Schillerschen Aesthetik (Leipz., 1889). Il migliore dei lavori è quello di Bernh. K. Engel, Schiller als Denker. Prolegomena zu Schillers philosophischen Schriften (Berl., 1908). — Julia Wernly, Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetischen Terminologie Schillers: *UNF* fasc. 4. — Xavier Léon, Schiller et Fichte: Études sur Schiller, p. 41 (Par., 1905).

P. **353. Lettere filosofiche**: Karl Wolff, Schillers Theodizee bis zum Beginn der Kantschen Studien. Mit einer Einleitung über das Theodizeeproblem in der Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts (Leipz., 1909).

P. **354. Le sorelle Lengefeld**: La corrispondenza iniziata da Schiller nel marzo 1788 con Lotte e tosto pure con Karoline, fu edita per la prima volta dalla figlia di Schiller, Emilie v. Gleichen-Russwurm (Stuttg., 1856), poi più compiutamente da W. Fielitz (Stuttg., 1879, 3 voll.). Oltre che da queste lettere noi impariamo a conoscere benissimo « Charlotte von Schiller und ihre Freunde » dai tre volumi di Ludw. Urlich (Stuttg., 1860-65), completati

colla corrispondenza di Lotte con Joh. Fischenich (Frankf. a. M., 1875) e per il tempo della sua vedovanza con i « Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund » (Knebel; Leipz., 1856). — Jak. Wychgram, Charlotte von Schiller (Bielef., 1904): Frauenleben, vol. 6. Ad. Bär, Charlotte v. Lengefeld als Freundin und Braut Schillers (Weim., 1905). — Per *Karoline von Wolzogen*: Literarischer Nachlass (Leipz., 1848, 2 voll.). Per essa e per i figli di Schiller: K. Schmidts Briefsammlung « Schillers Sohn Ernst » (Paderb., 1893).

P. **355**. Schillers Briefwechsel mit dem Herzog von *Augustenburg* herausg. von Max Müller (Berl., 1875). Ein Teil der Briefe über aesthetische Erziehung in der Fassung, wie sie tatsächlich an den Herzog geschrieben wurden, herausg. von A. L. I. Michelsen (Berl., 1876).

P. **356.** Karl Rieger, Schillers Verhältnis zur *französischen Revolution* (Wien, 1885). Max Batt, Schiller's Attitude towards the French Revolution: Journal of Germanic Philology, vol. 1, p. 482 (Bloomington, 1897). — Joh. Schmidt, Schiller und *Rousseau* (Berl., 1876). — Max Koch, Deutsche Literatur und französische Revolution: Deutsches Wochenblatt, 1892, n. 5 e 6.

P. **357. Horen**: Per la loro storia il maggior materiale ci viene offerto dal « *Briefwechsel zwischen Schiller und Joh. Fr. Cotta* » (Stuttg., 1876), una miniera per tutta la letteratura schilleriana, grazie alle ricche illustrazioni di W. Vollmer. — Alb. Schäffle, Cotta (Berl., 1895). Ed. Heyck, Die Allgemeine Zeitung, 1798-1898 (Münch., 1898). — I poeti dello Almanacco delle Muse di Schiller e delle Horen editi da M. Mendheim: *K* vol. 135, II e III.

P. **357. Wilhelm e Karoline von Humboldt**: In sostituzione dei « *Gesammelte Werke* » (Berlin, 1841-52, 7 voll.) ora lacunosi l'Accademia di Berlino iniziò nel 1903 una edizione completa delle opere, saggi politici, diarii e lettere. — « Sechs ungedruckte Aufsätze W. v. Humboldts über das klassische Altertum » und ein vergessener französischer Aufsatz: *DLD* n. 58 e *ZvglL* vol. 7, p. 268. Tagebuch Wilhelms im Jahre 1796 (Weim., 1894). — Wilhelm und Karoline in ihren Briefen (Berl., 1906 e seg., finora 4 voll.). Karolinens Briefwechsel mit Varnhagens (Weim., 1896), mit Brinckmann, Schweighäuser, Welcker: Neue Briefe von Karoline (Halle, 1901); Wilhelms Briefwechsel mit Fr. H. Jacobi (Halle, 1892), interamente edite da Alb. Leitzmann. Wilhelms Briefe an Gg. Heinr. L. Nicolovius herausg. von Rud. Haym (Berl., 1894). Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt vervollständigt herausg. von Alb. Leitzmann (3ª ediz., Stuttg., 1900). Fr. Jonas pubblicò (Berl., 1880) le lettere di Humboldt a Chr. G. Körner sotto il titolo « Ansichten über Aesthetik und Literatur von Wilhelm von Humboldt ». Wilhelms Briefwechsel mit Aug. W. Schlegel (Halle, 1908). La famosa lettera di Humboldt « Ad una amica » fu pubblicata sul manoscritto (*MV* n. 302-307) da Alb. Leitzmann (Leipz., 1909); completata colla biografia di questa amica, Charlotte Diede, da Auguste Piderits e O. Hartwig (Halle, 1884). Alla biografia di Humboldt scritta da Rudolf Haym (Berl., 1856) fecero delle aggiunte Th. Distel, Aus W. v. Humboldts letzten Lebensjahren (Leipz., 1883), Bruno Gebhardt, Wilhelm von Humboldt als Staatsmann (Stuttg., 1896-99, 2 voll.). Arturo Farinelli, Guillaume de Humboldt et l'Espagne (Par., 1898), dove si tratta pure espressamente delle relazioni di Goethe colla Spagna.

P. **359. La amicizia di Schiller con Goethe**: Importantissima base per lo studio di questo amichevole legame è la « Corrispondenza fra Schiller e Goethe negli anni 1794-1805 », che Goethe dopo averne dato qualche saggio fino dal 1824 in « *Kunst und Altertum* » pubblicò in 6 volumi (1828-29) presso Cotta (4ª ediz., curata da W. Vollmer, Stuttg., 1881, 2 voll.); inoltre Mich. Bernays, Kleine Schriften, vol. 1, p. 363 (Stuttg., 1895). Briefwechsel herausg. von F. Muncker (Stuttgart, 1892, 4 voll.), von H. St. Chamberlain (Jena, 1905, 2 voll.). — Il giudizio di Goethe su Schiller fu vagliato da Th. Vogel: *JbG* vol. 23, p. 99. P. Uhle, Schiller im Urteil Goethes (Chemnitz, 1909): — Importantissima è la magnifica compilazione di Hans Gerh. Gräf, « Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voss dem jüngeren » (*Reclam* n. 3581-2). Il libretto, che non dovrebbe mancare in nessuna casa tedesca, ci avvicina umanamente in una immediatezza piena di vita la gloriosa coppia d'amici. Sebbene la lettera di Schiller alla contessa Schimmelmann sia stata impugnata in riguardo alla autenticità della presente redazione da L. Geiger (*Euph* vol. 12, p. 272), il contenuto di ogni sua parte corrisponde indubbiamente al pensiero di Schiller in sulla crisi del secolo. — L'antica maniera di raffronto fra Goethe e Schiller è stata fortunatamente sorpassata dalle viste più ampie della storia letteraria. La importanza della cooperazione di

due personalità così diverse per tutta la coltura spirituale tedesca viene egregiamente messa in rilievo da Heinr. v. Stein, Goethe und Schiller, Beiträge zur Aesthetik der deutschen Klassiker (*Reclam* n. 3090), per la prima volta in *BayrBl* vol. 10, p. 129: Steins gesammelte Aufsätze, p. 107-210 (Stuttg., 1906). Bernh. Suphan, Schiller und Goethe: *JbG* vol. 26, p. 1*-22*. — Insieme coi lavori di teoria estetica di Goethe e di Schiller sono esaminati anche quelli di W. v. Humboldt, Chr. G. Körner ed Heinr. Meyer da O. Harnack, Die klassische Aesthetik der Deutschen (Leipz., 1892). Un buon lavoro è quello di A. Bossert, Goethe et Schiller (2ª ed., Par., 1882). — Critiche di giornale, informazioni, notizie sovra Goethe e Schiller e le loro opere furono raccolte da Jul. W. Braun, Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen 1773-1812 (Leipz., 1882-85, 6 voll.).

P. **359. Novelle di Goethe**: Paris, Melusine und Märchen deutscher Ausgewanderter nach ihren verschiedenen Auslegungen erörtert von Fr. Meyer-Waldeck, Goethes Märchendichtungen (Heidelb., 1879); von Paul Pochhammer: *JbG* vol. 25, p. 37 e 116.

P. **359. Christiane** nella poesia di Goethe: Max Morris, Goethestudien, vol. 2, p. 76-109 (2ª ed., Berl., 1902). — Freundschaftliche Briefe von Goethe und seiner Frau an Nikolaus Meyer (Leipz., 1856); inoltre *JbG* vol. 7, p. 304. — Lettere di Goethe a Christiane nella « Sophien-Ausgabe », sez. 4ª del 10° vol. Più che lo schizzo biografico di Emma Braun « *Christiane von Goethe* » (Leipz., 1888) è istruttiva la commovente e bella poesia di Paul Heyse « Das Goethe-Haus in Weimar » (Berl., 1897).

P. **360. Poesie di Schiller**: *Musen-Almanach* Schillers für 1796-1800. Neudruck: Leipz., Verlagsaktiengeschaft, 1906. — Ernst Elster, Schillers Balladen: Jahrbuch des Frankfurter Hochstifts 1904, p. 265-305. J. H. Bondi, Aus dem Balladenjahre 1797 (Frankf., 1898). — Ernst Müller, Die Quellen des « Taucher »: *StvglL* vol. 8, p. 239. F. Stadelmann, Die Bürgschaft (Triest, 1896-97, zwei Programme). M. Herm. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung (Berl., 1890).

P. **360. Xenien**: Neudruck des Musenalmanachs für 1797 (Leipz., Inselverlag, 1907). — I « Xenien und Erwiderungen » commenta Ed. Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf (Stuttg., 1851, 2 voll.). Das zwischen Weimar und Jena wandernde « Xenienmanuscript », in das Goethe und Schiller das eben Entstandene eintrugen, herausg. von Wendelin v. Maltzahn (Berl., 1856). Sul tentativo abbandonato in ultimo da Schiller di raggruppare secondo un criterio estetico i 922 *Xenien* mentre l'almanacco ne comprendeva solo 668, v. *GG* vol. 8. — Konr. Lux, Joh. Kaspar Fr. Manso, der schlesische Schulmann, Dichter und Historiker: *BBr* vol. 14.

P. **361. Il principio del secolo XIX**: Die deutschen Säkulardichtungen an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts herausg. v. Aug. Sauer: *DLD* n. 91-104. Paul Holzhausen, Der Urgrossväter Jahrhundertfeier (Leipz., 1901).

P. **361. Reinecke Fuchs**: Gottscheds Reinecke Fuchs herausg. von Alex. Bieling (Halle, 1886). — Herder, Zerstreute Blätter, 5. Sammlung (Gotha, 1793): ed. Suphan, vol. 16, p. 218.

P. **362. Hermann und Dorothea**: Gli « Aesthetische Versuche über Hermann und Dorothea » (Braunschw., 1799; 4ª ed., Braunschw., 1882) sono di certo la cosa più importante sovra l'arte della composizione epica, ma anche a Goethe ed a Schiller parvero più profondi che chiari nella illustrazione. K. Furtmüller, Die Theorie des Epos bei den Brüdern Schlegel, den Klassikern und W. v. Humboldt (Wien, 1903, Programm). — Viktor Hehn, Ueber Goethes Hermann und Dorothea (2ª ediz., Stuttg., 1898). Una « Introduzione estetica e storica con un commento continuo » a « Hermann und Dorothea » ci diede L. Cholevius (3ª ediz., Leipz., 1897). — Ch. Jul. Kullmer, Pössneck, the Scene of Hermann and Dorothea (Baltimore, 1907) — L. Morel, Hermann et Dorothée en France (Par., 1906).

P. **363. Achilleis**: Albert Fries chiarisce assai bene le fonti e la composizione della *Achilleis* (Berl., 1901): inoltre Max Morris, Goethestudien, vol. 2, p. 129-173 (2ª ed., Berl., 1902). — O. Lücke, Goethe und Homer (Ilfeld, 1884). — Michel Bernays (Berl., 1868) pubblicò le lettere di Goethe a Aug. Wolf con una introduzione, che tratta sovratutto della posizione di Goethe rispetto ad Omero ed alla grecità. — Wilh. Peters, Zur Geschichte der Wolfschen Prolegomena aus ungedruckten Briefen Wolfs an K. Aug. Böttiger (Frankf. a. M., 1890). *JbG* vol. 27, p. 3-96.

P. **363. Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre**: Fr. Schlegel, quale capo della nuova generazione, esaltò per la prima volta il romanzo di Goethe nello « Athenaeum » (1798): Jugendschriften, vol. 2, p. 165 (Vienna, 1882), mentre Schiller e Goethe si rallegravano della lettera di Chr. G. Körner sui « *Lehrjahre* » nelle

« Horen » (= Körners ges. Schriften, p. 107) come fosse la espressione del loro proprio giudizio. — Kurt Bimler, Die erste und zweite Fassung von Goethes Wanderjahren (Beuthen O.-Schl., 1907). — Ferd. Gregorovius, Goethes Wilhelm Meister in seinen sozialistischen Elementen entwickelt (Königsb., 1849). Alex. Jung. Goethes Wanderjahre und die wichtigsten Fragen des 19. Jahrhunderts (Mainz, 1854). La questione degli operai e delle macchine nei « Wanderjahre » viene pure trattata da Fr. Bertheau, Goethe und seine Beziehungen zur schweizerischen Baumwollindustrie (Wetzikon, 1888). — K. Jungmann, Die pädagogische Provinz der Wanderjahre. Eine Quellenstudie: *Euph* vol. 14, p. 274 e seg. — J. Schubert, Die philosophischen Grundgedanken in Goethes Wilhelm Meister (Leipz., 1896). — Jak. Minor, Die Anfänge des Wilhelm Meister: *JbG* vol. 9, p. 163. Gg. Ellinger, Der Einfluss von Scarrons Roman comique auf Wilhelm Meister: *JbG* vol. 9, p. 188. Eug. Wolff, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister (Münch., 1909). Per il libro 6° cfr. a p. 284 (Klettenberg) e Hans Glagau, Bekenntnisse einer schönen Seele: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle, p. 43-60 (Marb., 1903). — H. Prodnigg, Wilhelm Meister und die ästhetische Doktrin der älteren Romantik (Graz, 1891). J. O. E. Donner, Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker (Helsingf., 1895). — L. Morel, Wilhelm Meister in Frankreich: *StvglL* vol. 9, p. 65.

P. **364. Wahlverwandtschaften** e **Minna Herzlieb**: Heinr. Düntzer, Abhandlungen, vol. 1, p. 212-319 (Leipz., 1885). — Chr. Semler, Goethes Wahlverwandtschaften und die sittliche Weltanschauung des Dichters (Hamburg, 1886). Oskar Walzel, Goethes Wahlverwandtschaften im Rahmen ihrer Zeit: *JbG* vol. 27, p. 166. — Kuno Fischer, Goethes Sonettenkranz (Heidelb., 1895).

P. **365. Il teatro di Weimar**: I fondamenti per giudicare ci sono offerti da C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung: *ThF* vol. 1; inoltre *ZvglL* vol. 4, p. 313. Jul. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: *GG* vol. 6. *JbG* vol. 29, p. 22. Ernst Pasqué, Goethes Theaterleitung (Leipz., 1863, 2 voll.), fornisce notizie intorno ai singoli attori. — Ed. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers (Leipz., 1861-66, 4 voll.; nuova ediz. di R. Kohlrausch, Stuttg., 1904). — Heinrich Schmidt, Erinnerungen eines Weimarischen Veteranen (Leipz., 1856). Ernst Martersteig, Pius Alex. Wolff (Leipz., 1879); Briefe Wolffs herausg. von M. Koch: Studien zur Literatur-Geschichte für Mich. Bernays, p. 19-39 (Hamb., 1893). Alfred v. Berger, Goethes Verhältnis zur Schauspielkunst: *JbG* vol. 25, p. 1*-15*. V. Trinius, Goethe als Dramaturg (Leipz., 1909). Ph. Stein, Goethe als Theaterleiter: *Th* vol. 12.

P. **365. Wallenstein**: La migliore ediz. del testo è quella di K. Vollmer (Stuttg., 1880); con un ricco commento inglese di K. Breul (Cambridge, 1894, 2 voll.: Pitt Press Series); il « Lager » con un commento francese di Artur Chuquet (Par., 1888). — Goethe, Dramatische Bearbeitung der Wallensteinschen Geschichte durch Schiller. Bericht über die erste Aufführung der Piccolomini: Allgemeine Zeitung, 1798-99 = *MKl* vol. 25, p. 15-59. W. Süvern, Ueber Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie (Berl., 1800). K. Tomaschek, Schillers Wallenstein (Wien, 1886). K. Werder, Vorlesungen über Schillers Wallenstein (Berl., 1889). Eug. Kühnemann, Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein (Marburg, 1889). — Gg. Winter, Die dramatische Behandlung des Wallenstein-Stoffes vor Schiller: Nord und Süd, vol. 57, p. 248. Th. Vetter, Wallenstein in der dramatischen Dichtung des Jahrzehntes seines Todes (Frauenfeld, 1894). Berth. Hönig, Die Gestalt Wallensteins in der Volksmythe und auf der Bühne (Münch., 1902). — Intorno ai tentativi di rappresentare in una sola sera il Wallenstein: Eug. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein: *FM* vol. 18. *Lo stesso*, Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung (Münch., 1908); inoltre Frankfurter Hochstiftsberichte, vol. 11, p. 221 (M. Koch). — Leop. v. Ranke, Geschichte Wallensteins: Sämtliche Werke, vol. 23 (Leipz., 1880). Hans Schulz, Wallenstein und die Zeit des Dreissigjährigen Krieges (Bielefeld, 1898, riccamente illustrato).

P. **369. Maria Stuart**: Edizione con commento inglese di C. A. Buchheim (Oxford, 1895; Clarendon Press Series); con commento francese di E. Henry (Par., 1893). — K. Kipka, Maria Stuart im Drama der Weltliteratur: *BBr* vol. 9 e fascicolo schilleriano *StvglL* p. 195-245. — Eug. Sierke, Maria Stuart in der Geschichte und in der Dichtung: Kritische Streifzüge, p. 42-100 (Braunschw., 1881).

P. **369. Jungfrau von Orleans**: La migliore edizione è quella di W. Vollmer (Stuttg., 1879). K. Hanebuth, Ueber die hauptsächlichsten Jeanne d'Arc-Dichtungen des 15.-17. Jahr-

hunderts (Marb., 1893). Ferd. Kummer, Die Jungfrau von Orleans in der Dichtung (Wien, 1877). — J. Quiquerez, Quellenstudien zu Schillers Jungfrau (Leipz., 1893). — Hans v. Wolzogen, Die Jungfrau v. Orleans: *BayrBl* vol. 13, p. 96. — Charl. Lady Blennerhasset, Die Jungfrau von Orleans (Bielefeld, 1906): Frauenleben, vol. 9. — Adalb. Sikora, Die Jungfrau von Orleans im tirolischen Volksschauspiel: *StrglL* vol. 6, p. 401.

P. 372. **Rifacimenti scenici di Schiller**: Alb. Köster, Schiller als Dramaturg (über Macbeth, Nathan, Turandot, Phädra; Berl., 1891). — *Shakespeare:* Gisbert von Vincke, Schiller als Shakespeare-bearbeiter: *ThF* vol. 6, p. 115. K. Werder, Vorlesungen über Shakespeares Macbeth (Berl., 1885). Schillers Macbeth mit dem englischen Original verglichen von Bernh. Sandmann (Tarnowitz, 1888), Hub. Beckhaus (Ostrowo, 1889), Gebhard Schatzmann (Trautenau, 1889). *JbSh* vol. 4, p. 383; vol. 6, p. 23; vol. 15, p. 222. — *Turandot:* Edm. Dorer, Karlo Gozzi und sein Theater: Nachgelassene Schriften, vol. 2, p. 63 (Dresd., 1893). Th. Herold, Fr. Aug. Kl. Werthes, p. 40 (Münster, 1898). — *Picard,* Encore des Ménechmes (1791) e Médiocre et Rampant ou le Moyen de parvenir (1797) ed. da Alex. Bieling (Halle, 1888). — *Racine:* Mich. Bernays, Schiller und Racines Britannicus: Kleine Schriften, vol. 1, p. 354 (Stuttg., 1895). Zur Phädra: Herrigs Archiv, vol. 34, p. 299 (H. Maass).

P. 373. **Braut von Messina**: Baptist Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers Braut (4ª ediz., Neuburg, 1893). — Aug. Schneegans, Schillers sizilianische Dichtungen: Augsburger Allgemeine Zeitung, 1881, n. 306-313. — Walter Bormann, Schiller als Dichter der Braut: O. Sievers' Akademische Blätter, 1884, p. 672-715. E. Maass, Die Braut von Messina und ihr griechisches Vorbild: Deutsche Rundschau, genn. 1908, p. 110. H. F. Müller, Sophokles' König Oedipus und Schillers Braut: Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, p. 163-214 (2ª ediz., Wolfenb., 1909).

P. 373. **Wilhelm Tell**: Ediz. di W. Vollmer (Stuttg., 1879). Alfred Schmieden, Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das Kgl. Nationaltheater zu Berlin. 1. Wilhelm Tell (Berl., 1906). — Gust. Kettner, Tell. Eine Auslegung (Berl., 1909). *Lo stesso,* Das Verhältnis des Schillerschen Tell zu den älteren Telldramen: estratto dal Marbacher Schillerbuch, vol. 3. — Das alte Urner und Jak. Rufs neues Tellenspiel: Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts, ed. da Jak Bächtold (Zür., 1893), vol. 3, p. 1-136. — E. L. Rochholz, Tell und Gessler in Sage und Geschichte (Heilbr., 1877). Ant. Gisler, Die Tellfrage (Bern, 1895). Joachim Meyer, Schillers Tell auf seine Quellen zurückgeführt (Nürnb., 1876). K. Lucae, Gesammelte Vorträge, p. 161-185 (Marb., 1889). Hieronym. Schneeberger, Die Wechselbeziehungen zwischen Schillers Tell und Shakespeares Julius Cäsar (Münnerstadt, 1882). — Gottfried Keller, Nachgelassene Schriften, p. 34 (Berl., 1893) e nel « Grüne Heinrich »: Gesammelte Werke, vol. 1, p. 358 (Berl., 1889). — F. Heinemann, Tell-Bibliographie (Bern, 1907); Tell-Ikonographie. Tell und sein Apfelschuss im Lichte der bildenden Kunst vom 15.-20. Jahrhundert (Luzern, 1902).

P. 375. **I drami postumi di Schiller.** Poichè Körner aveva già accolto nel 1813 singoli passi del Demetrius, del Warbeck, dei Maltesi e dei Figli della Casa nella sua raccolta dei « *Sämtliche Werke* » di Schiller, la figlia di Schiller, Emilie v. Gleichen-Russwurm nel 1867 e K. Gödeke nel 1876 (ediz. criticostorica, vol. 15, I e II) pubblicarono completamente gli abbozzi dramatici. La migliore edizione del « *Dramatischer Nachlass* » è quella curata da Gust. Kettner (Weim., 1895, 2 voll.): il « *Demetrius* » anche in *GG* vol. 9: una edizione minore dei « Dramatische Entwürfe und Fragmente » di Kettner (Stuttg., 1899). Il « Dramatische Nachlass », ed. da L. Laistner (Stuttg., 1894). — Rob. Boxberger, Schillers dramatische Entwürfe: Herrigs Archiv, vol. 41, p. 421. Ed. Aelschker, Ueber Schillers dramatische Fragmente (Klagenfurt, 1872). Rob. F. Arnold, Schillers dramatischer Nachlass (Prag, 1901): Gemeinnützige Vorträge, n. 270. — Ueber die Versuche, das *Demetrius*-Fragment auszudichten, A. Stein (Mühlhausen, 1891 e 1894, due programmi). Rud. Gottschall, Die Demetrius-Dramen: Studien zur neueren deutschen Literatur, p. 95-133 (Berl., 1892). A. Popek, Der falsche Demetrius in der Dichtung (Leipz., 1893). Jak. Bächtold, Ueber Schillers Demetrius (Zür., 1888). Rob. Boxberger, Ueber Schillers Demetrius: *ZrglL* vol. 5, p. 52. A. Zippel: *ZfdU* vol. 18, p. 673 e seg. — *Warbeck:* Gust. Kettner (Pforta, 1893). *VLG* vol. 5, p. 533, e *StrglL* vol. 6, p. 77. Tentarono di finirlo Ignaz Kuranda (1847) e Alfred Meissner (1855). — *Malteser:* *VLG* vol. 4, p. 528 (Gustav Kettner). *Archiv* vol. 4, p. 82 (Heinr. Düntzer). Ausgedichtet von Heinr. Bulthaupt (Frankf., 1884). — *Kinder des Hauses:* L. Stettenheim, Schillers Fragment der « Po-

lizei », mit Berücksichtigung anderer Entwürfe des Nachlasses (Berl., 1893). — *Prinzessin von Zelle:* Gust. Kettner, *VLG* vol. 5, p. 541. *Lo stesso,* Preussische Jahrbücher, vol. 72, p. 84. K. Frank, Schillers Prinzessin und Heyses Graf Königsmark (Schönberg, 1891). — *Elfriede:* G. Schmidt, Die Elfriede-Dramen: Charakteristiken, vol. 1, p. 403-417 (2ª ed., Berl., 1898). — *Gräfin von Flandern : Euph* vol. 14, p. 270 (Moritz Jacobs). — Das *Schiff*: *VLG* vol. 2, p. 562 (Dessoir); vol. 5, p. 124 (K. Fries).

P. 375. **Maria Paulowna**: L. Preller, Ein fürstliches Leben (Weim., 1859). F. Bornhak, Altweimar. Die Grossherzogin Luise und Maria Paulowna (Bresl., 1908). Herm. v. Egloffstein, Maria Ludovika von Oesterreich und Maria Paulowna (Leipz., 1909). — *JbG* vol. 19, p. 34.

P. 375. **Influenza postuma di Schiller**. Albert Ludwig, Schiller und die deutsche Nachwelt (Berl., 1909). Alex. v. Gleichen-Russwurm, Schillers Weltanschauung und unsere Zeit (Berl., 1907): Die Kultur, vol. 12. — Thomas Rea, Schiller's Dramas and Poems in England (London, 1906). — Wouter Nijhoff, Nederlandsche Schiller-Bibliographie: Schillerfeier ((Gravenh., 1905).

P. 376. **Il Mahomet ed il Tankred di Goethe**: Joh. Weiss, Goethes Tankredübersetzung (Troppau, 1886). Mich. Bernays, Die erste Aufführung des Mahomet; Der französische und der deutsche Mahomet: Schriften vol. 1, p. 3 e 97 (Stuttg., 1895).

P. 376. **Natürliche Tochter**: Michel Bréal, Les personnages originaux de la fille naturelle: Deux Études sur Goethe (Par., 1898). Gust. H. Oekander (Hausmann) cercò di dare un sostitutivo ai due drami abbozzati da Goethe nella sua tragedia « Eugenie » (Leipz., 1890).

P. 376. **Pandora**: Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff riuscì a spiegare completamente per il primo l'opera difficile a comprendersi.

P. 377. **Faust** (cfr. a p. 303): Ristampa del frammento del 1790 a cura di W. L. Holland (Freiburg, 1882) e di Bernh. Seuffert: *DLD* n. 5. Edizione commentata di K. J. Schröer (Parte I, 4ª ed.; Parte II, 3ª ed.; Leipz., 1898 e 1896). Tutti gli abbozzi ed i frammenti (« Paralipomena ») ed un vocabolario pel Faust editi da Fr. Strehlke (Stuttg., 1891). — Kuno Fischer, Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Komposition (5ª ed., Heidelb., 1904, 2 voll.). Veit Valentin, Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit (Berl., 1894). — Jak. Minor, Entstehungsgeschichte und Erklärung des Urfausts, des Fragmentes von 1790 und des ersten Teils (Stuttg., 1901, 2 voll.). Per la nordica notte di Walpurga, Gg. Witkowski (Leipz., 1894); per la classica notte di Walpurga e l'episodio di Elena, V. Valentin (Leipz., 1901); per il Faust ed i Paralipomena, Max Morris nel 1° vol. dei suoi Goethe-Studien (2ª ed., Berl., 1902). Roman Wörner, Fausts Ende (Freiburg, 1902). — Per la storia scenica del Faust di Goethe: Ludw. Bechstein, Die Darstellung der Tragödie Faust von Göthe auf der Bühne (Stuttg., 1831). Jul. Mosen und Ad. Stahr, Ueber Goethes Faust (Old., 1845). Ad. Enslin, Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust (Berl., 1880). W. Creizenach, Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust (Frankf., 1881). K. J. Schröer, Die Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheater (Heilbr., 1883). Ernst v. Possart, Ueber die Gesamtaufführung des Goetheschen Faust auf der Münchener Hofbühne (Münch., 1895; 4ª ed., 1909). Eugen Kilian, Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung (Münch., 1907). — James Simon, Faust in der Musik: *M* vol. 21.

P. 378. **La nipote di Rameau.** Rud. Schlösser, Untersuchungen zur Einführung in Goethes Uebertragung des Diderotschen Dialoges: *FM* vol. 15.

2. Il romanticismo ed i suoi avversarii nel periodo di Jena. P. 379-393.

P. 379. **Romanticismo**: La letteratura dal 1890, *Jbe.* — Ueber den Begriff des Romantischen J. H. Schlegel (Wertheim, 1878); inoltre *ZvglL*, n. s., vol. 1, p. 259 e 396; vol. 3, p. 491. Grimms Wörterbuch, vol. 8, p. 1155. — Jos. v. Eichendorff, Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland (von Novalis bis Platen, Leipz., 1847). Gg. Weber, Charakter und Weltstellung der romantischen Schule: Münchner Allgemeine Zeitung, 1886, n. 303. Stefan Born, Die romantische Schule in Deutschland und in Frankreich (Heidelb., 1879). Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 1-33 (Dresd., 1904).

La classica opera di Rud. Haym: « Die romantische Schule, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes » (Berl., 1870, 2ª ed., 1906); accanto allo studio profondissimo della prima scuola romantica di Haym v. i saggi di Ricarda Huch intorno ai singoli capi: Die Ro-

mantik: Blütezeit; Ausbreitung und Verfall (3^a e 2^a ed., Leipz., 1908, 2 voll.). Gg. Brandes, Die romantische Schule in Deutschland (Leipz., 1887): Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, vol. 2 (ingiustamente parziale e superficiale). Hjalmar Boyesen, The romantic School in Germany: Essays on German Literature, p. 281-359 (Lond., 1892). Oskar Walzel, Deutsche Romantik. Eine Skizze (Leipz., 1908). C. E. Vaughan, The romantic Revolt (Edinburg, 1907). — I. H. Schlegel, Die neuere Romantik in ihrem Entstehen und ihre Beziehungen zur Fichteschen Philosophie (Rastatt, 1864). L. Noack, Schelling und die Philosophie der Romantik (Berl., 1859, 2 voll.). Erwin Kircher, Philosophie der Romantik (Jena, 1906). Marie Joachimi, Die Weltanschauung der deutschen Romantik (Jena, 1905). — Herm. Petrich, Drei Kapitel (Bildlichkeit, Archaismus, Mystik) vom romantischen Stil (Leipz., 1878). — Zeitschriften der Romantik (Inhaltsangaben von 25) herausg. von Osk. Walzel und Hub. Houben (Berl., 1904): Veröffentlichungen der deutschen bibliographischen Gesellschaft, vol. 1.

Herm. Hettner indicò (Braunschw., 1850) l'«intima connessione della scuola romantica con Goethe e Schiller», Herm. Gschwind quella coll'età dello «*Sturm und Drang*», in Die ethischen Neuerungen der Frühromantik: *U* vol. 2. K. Alt, Schiller und die Brüder Schlegel (Weim., 1904). Hans Röhl, Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe: *FM* vol. 36. Stefan Wätzold, Goethe und die Romantik (2^a ed., Berl., 1903). Corrispondenza di Goethe con August Wilhelm, Friedrich und Karoline Schlegel, Schelling, Steffens, Tieck, Werner, Adam Müller, Kleist, Brentano, la coppia Arnim, Fouqué, i fratelli Grimm — inoltre Reinh. Steig, Goethe und die Brüder Grimm (Berl., 1892) —, Chamisso, Immermann, Platen, Heine und Eichendorff: *GG* vol. 13 e 14. L. Hirzel, Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern: *U* vol. 4.

Das Zeitalter der Romantik nebst einem Anhang Die Freiheitskriege und die Reaktion im Liede der Zeit (Münch., 1908): Deutschlands Lyrik, una raccolta di Hans Benzmann. Fr. v. Oppeln-Bronikowski und Ludw. Jacobowski, Die blaue Blume. Anthologie romantischer Lyrik (von Herder bis Schönaich-Carolath, Leipz., 1900). Rich. Benz, Märchendichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte (Gotha, 1908). — Paul Merker, Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung: *P* vol. 9.

P. 379. **Schleiermacher**: Edizione critica dei «Monologe» di Fr. M. Schiele: Philosophische Bibliothek, n. 84 (Leipz., 1902). *MV* n. 468. — Ueber die Religion: *MV* n. 877-881. — Aus Schleiermachers Leben in Briefen (Berl., 1858-63, 4 voll.).

P. 379. **August Wilhelm Schlegel**: Sämtliche Werke herausg. von Ed. Böcking (Leipz., 1846-1847, 12 voll.). Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst herausg. von Jak. Minor: *DLD* n. 17-19. Gli scritti francesi e latini di Schlegel col titolo «Œuvres» (Bonn, 1846, 3 voll.) e «Opuscula» (Bonn, 1848). Saggi delle «Lezioni sull'arte dramatica», editi da Oskar Walzel: *K* vol. 143. Verzeichnis der von Schlegel nachgelassenen Briefsammlung von Ant. Klette (Bonn, 1868). — Schizzo biografico (1849) di Dav. Fr. Strauss: Gesammelte Schriften, vol. 2, p. 119-158 (Bonn, 1876). Nikol. Pichtos, Die Aesthetik Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwickelung (Berl., 1894). Intorno alla produzione di un tempo più tardo non trattato da Haym (op. cit.) v. Jak. Minor, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, vol. 38 (1887). — Em. Sulger-Gebing, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst: *FM* vol. 3. — Mich. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen *Shakespeare* (Leipz., 1872); inoltre *Archiv* vol. 10, p. 236; vol. 13, p. 229, e *ZvglL* vol. 2, p. 441. Chn. Eidam, Bemerkungen zu einigen Stellen der Schlegelschen Shakespeareübersetzung (Nürnb., 1898) e *JbSh* vol. 38, p. 212. Rud. Genée, Schlegel und Shakespeare (Berl., 1903). — Marie Joachimi-Dege, Shakespeare vom Standpunkt der romantischen Aesthetik: *U* fasc. 12.

P. 380. **Friedrich Schlegel**: I «*Sämtliche Werke*» (Wien, 1846, 15 voll.) redatti dal suo punto di vista posteriore non sono completi, nè ciò che vi fu accolto corrisponde alla redazione primitiva; solo la raccolta di Jak. Minor dei «*Prosaische Jugendschriften*» (Wien, 1882, 2 voll.) di Schlegel rese di nuovo accessibili questi importanti documenti. Fragmente u. Ideen herausg. von F. Deibel (Münch., 1905): Die Fruchtschale, vol. 3. Ristampa della «Lucinde» solo *Reclam* n. 320. Articoli e recensioni: *K* vol. 143; nella introduzione Oskar Walzel tratta dei due fratelli. — Friedrichs Briefe an August Wilhelm herausg. v. O. Walzel (Berl., 1890); an Christine von Stransky, herausg. von Max Rottmanner: *Lit-VerW* vol. 7. — A. Huber, Fr. Schlegels Romanze vom Licht (Graz, 1896). M. Kolsdorfer, Fr. Schlegels Abhandlungen über das Studium der griechischen Poesie (Bakowice, 1896). J. Rouge, Erläuterun-

gen zu Schlegels Lucinde (Halle, 1905). F. Lederbogen, Fr. Schlegels Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Genesis der historischen Weltanschauung (Leipz., 1908). L. Geiger, Schlegels journalistische Anfänge in Wien: *JbGr* vol. 16, p. 295. Cfr., sopra Aug. Wilh. Schlegel, Sulger-Gebing. — Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* vol. 1, fasc. 4. H. St. Chamberlain, Arische Weltanschauung (Berl., 1905): Die Kultur, vol. 1.

P. 380. **Karoline und Dorothea Schlegel**: *Karolinens* Briefe herausg. von G. Waitz (Leipz., 1871, 2 voll., und Nachträge, *ibidem* 1882); inoltre Rud. Haym: Preussische Jahrbücher vol. 28, p. 451 a 506. — *Dorotheas* und ihrer Söhne Briefwechsel (Mainz, 1881, 2 voll.). F. Deibel, Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule: *Pal* vol. 40.

P. 380. **Reichardt**: *AdB* vol. 27, p. 629-651. — **Zelter**: Mezzo autobiografico è il racconto della sua vita rielaborato da W. Rintel (Berl., 1861). Briefwechsel mit Goethe 1796-1832 herausg. von Fr. Wilh. Riemer (Berl., 1899, 6 voll.); inoltre *JbG* vol. 22, p. 91. *Rg* vol. 1, p. 431. Le Courier musical, vol. 10, n. 14 e seg. (Par., 1907).

P. 381. **Herz und Rahel**: Henriette Herz' Leben und ihre Erinnerungen herausg. von I. Fürst (2ª ed., Berl., 1858). Briefwechsel des jungen Börne und der Henriette Herz herausg. von L. Geiger (Oldenb., 1905). — Rahel, Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde (Berl., 1834, 3 voll.). Briefwechsel zwischen Rahel und David Veit (Leipz., 1861, 2 voll.). Aus Rahels Herzensleben, herausg. von Ludmilla Assing (Leipz., 1877). — O. Berdrow, Rahel Varnhagen, ein Lebens- und Zeitbild (Stuttg., 1902). Angèle Ponchont, Rahel Varnhagen moraliste: *Rg* vol. 4, p. 147.

P. 382. **Matthison**: Dan. Jacoby, Goethes und Schillers Verhältnis zu Matthison: *JbG* vol. 28, p. 173.

P. 382. **Kotzebue**: La più completa raccolta de' suoi drami: Theater (Wien, 1840-41, 40 voll.), inoltre in 45 voll. Ausgewählte prosaische Schriften (Wien, 1842-43). Menschenhass und Reue, Indianer in England, Kleinstädter: *K* vol. 138, II. *MV* n. 171, 257, 524-527. Doktor Bahrdt mit der eisernen Stirn, oder die deutsche Union gegen Zimmermann 1790; Der hyperboräische Esel oder die heutige Bildung 1794: Deutsche Literaturpasquille, fasc. 1 e 3 (Leipz., 1907). — *Lettere*: *Euph* fasc. supplementare 8, p. 115. — Charles Rabany, Kotzebue, sa vie et son temps, ses œuvres dramatiques (Par., 1893), è insufficiente. Ersch und Grubers Enzyklopädie, vol. 39, p. 180 (M. Koch). I giudizii dei contemporanei e del presente su Kotzebue furono raccolti da suo nipote W. v. Kotzebue (Dresd., 1881). W. Sellier, Kotzebue in England (Leipz., 1901), si occupò delle influenze di K. sul teatro inglese; Leop. Bahlsen studiò l'influenza di Sheridan su Kotzebue (Berl., 1889). E. Jäckh, Studien zu Kotzebues Lustspieltechnik (Heidelberg, 1899).

P. 382. **Scritti polemici di Kotzebue e di Merkel**: « Ansichten der Literatur und Kunst unsres Zeitalters » (1803): Gesellschaft der Bibliophilen (Weim., 1903). L. Geiger, Firlifimini und andere Curiosa (Berl., 1885). Comedia divina mit drei Vorreden 1808: Deutsche Literaturpasquille, fasc. 2 (Leipz., 1907). Jul. Eckardt, Garlieb Merkel über Deutschland zur Schiller-Goethe-Zeit (Berl., 1887).

P. 383. **Schelling**: Bonaventuras Nachtwachen (Prag, 1805). Herm. Michel, editore della ristampa *DLD* n. 123, persistette nella credenza della paternità di Schelling. Gottfr. Thieme allo incontro, *Euph* vol. 13, p. 159, la crede un'opera di E. T. A. Hoffmann.

P. 383. **Steffens**: Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben (Bresl., 1840-44, 10 voll.). Una scelta edita da Fr. Gundelfinger col titolo: Steffens' Lebenserinnerungen aus dem Kreis der Romantik (Jena, 1908). Novellen, Gesamtausgabe (Bresl., 1837-38, 16 voll.). Nachgelassene Schriften herausg. von Schelling (Berl., 1846). — Fr. Karsen, Steffens' Roman. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans: *BBr* vol. 16.

P. 384. **Novalis**. Una nuova e completissima edizione critica dei « *Novalis' Schriften* » (Berl., 1901, 3 voll.) si rese possibile a E. Heilborn coll'apertura dell'archivio della famiglia Hardenberg. La migliore edizione è tuttavia quella di Jakob Minor: « Novalis' Schriften » (Jena, 1907, 4 voll.). « Werke » herausg. von I. Dohmke: *MKl*; « ausgewählte Werke » herausg. von W. Bölsche: *HKl* (3 voll.). « Novalis' Märchen » zusammengestellt von E. Sulger-Gebing (Münch., 1906). — Novalis' Briefwechsel mit den Schlegels herausg. von I. M. Raich (Mainz, 1880). — Wilh. Dilthey, Novalis: Das Erlebnis und die Dichtung, p. 201-282 (2ª ed., Berl., 1907). Thomas Carlyle, Essays, vol. 2, p. 120-182 (Lond., 1829). A. Schubart, Novalis' Leben, Dichten und Denken (Gütersloh, 1887). Just. Bing, Novalis, eine biographische Charakteristik (Hamb., 1893). F. Blei, Novalis: *Lit* vol. 6.

E. Heilborn, Novalis der Romantiker (Berl., 1901), cerca di rettificare la trasfigurazione poetica, che gli amici di Novalis fecero del poeta, col mettere in rilievo l'arida realtà. — E. Havenstein, Le idee estetiche di Hardenberg collegate con una cronologia de' suoi frammenti: *Pal* vol. 84. Roman Wörner, Novalis' Hymnen und geistliche Lieder (Münch., 1885). G. A. L. Baur, Novalis als religiöser Dichter (Leipz., 1877). — Egon Fridell, Novalis als Philosoph (Münch., 1904). E. Spenlè, Schiller et Novalis: *Rg* vol. 1, p. 535. — Edgar Ederheimer, Jakob Böhme u. Fr. v. Hardenberg: Böhme und die Romantiker, p. 57-128 (Heidelb., 1904).

P. **386. Hölderlin**: Dopochè Rob. Wirth fornì nel 1885 in un programma di Plauen il lavoro preparatorio per una edizione critica, Berth. Litzmann pubblicò « Hölderlins gesammelte Dichtungen » (Stuttg., 1897, 2 voll.). Gesammelte Werke mit Auswahl der Briefe herausg. von W. Böhm (Jena, 1905, 3 voll.). Sammlung der Briefe von und an Hölderlin von Karl Litzmann (Berl., 1890). — Il miglior saggio su Hölderlin è quello di Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, p. 283-392 (2ª ed., Berl., 1907). — La vita e l'opera furono illustrate da K. Müller-Rastatt (Brem., 1894), eccellentemente da Ad. Wilbrandt (2ª ed., Berl., 1896); gli anni di giovinezza in Svevia degli amici e prebendarii di Tübingen, Hölderlin, Hegel, Schelling da Jul. Klaiber (Stuttg., 1877); i rapporti di Hölderlin con Homburg, da E. Kelchner (Homb., 1883). Hans Bethge, Hölderlin: *D* vol. 6. W. Lange, Hölderlin. Eine Pathographie (Stuttg., 1909). — R. Grosch, Die Jugenddichtung Hölderlins (Berl., 1899). F. Zinkernagel, Die Entwickelungsgeschichte von Hölderlins Hyperion: *QF* vol. 99. Lothar Böhme, Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls (Leipz., 1908). G. Wenzel, Hölderlin und John Keats als geistesverwandte Dichter (Magdeb., 1896).

P. **387. Jean Paul**: Sämtliche Werke mit Nachlass (Berl., 1826-36, 65 voll.): completissima è la edizione di Hempel (Berl., o J., 60 parti); una scelta ben fatta di Rud. Wustmann *MKl* (4 voll.): *K* vol. 130-134, di Paul Nerrlich, che pubblicò pure « Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und seinem Freunde Otto » (Berl., 1902). Briefwechsel mit seinen Freunden Emanuel Oswald, Oertel, Thieriot (Münch., 1865); mit Heinr. Voss (Heidelb., 1833); mit Fr. Jacobi (Berl., 1828). La miglior biografia è quella di Nerrlich (Berl., 1889), completata col « Jean Paul und seine Zeitgenossen » (Berl., 1876) dello stesso autore. Contro Nerrlich si volge Ferd. Jos. Schneider, Jean Pauls Altersdichtung Fibel und Komet (Berl., 1901). E. Berend, Jean Pauls Aesthetik: *FM* vol. 35. — J. Volkelt, Die Kunst des Individualisierens in Jean Pauls Dichtungen (Halle, 1902); inoltre Gesammelte Aufsätze, p. 106 (Münch., 1908). Rich. O. Spazier, Ein biographischer Kommentar zu Jean Pauls Werken (Leipz., 1833, 5 voll.). Thomas Carlyle, Essays, vol. 1, p. 1 e 262 (Lond., 1827). — Konrad Fischer, Jean Paul als pädagogischer Klassiker: Gresslers Klassiker der Pädagogik, vol. 9 e 10 (2ª ed., Langensalza, 1895). Ueber Rousseaus Einfluss auf die « Levana » H. Plath (Heidelb., 1903). — K. Frege, Jean Pauls Flegeljahre: *Pal* vol. 61. — Lothar Böhme Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls (Leipz., 1908). — Fr. Christoph, Ueber den Einfluss Richters auf Thomas de Quincey (Hof, 1899).

P. **390. Tieck**: Schriften (Berl., 1828-46, 20 voll.). Sämtliche Werke (*incompleti*, Par., 1837, 2 voll. in 4°); una buona scelta di Gotth. Ludw. Klee: *MKl* (3 voll.) e di Gg. Witkowski: *HKl* (4 voll.). Collezione delle poesie: Dresd., 1821 (3 voll.), Berl., 1841 (1 vol.). — Briefe an Tieck gesammelt von K. v. Holtei (Bresl., 1864, 4 voll.). — Sulla giovinezza di Tieck v. Haym, luogo cit. (a p. 346). Edgar Alfred Regner, Der junge Tieck: Tieckstudien (Wilmersdorf, 1903). La biografia di R. Köpke (Leipz., 1855, 2 voll.), che utilizza notizie fornite da Tieck stesso, non è più sufficiente; Skizze von I. L. Hoffmann (Nürnb., 1856). Thom. Carlyle, Essays, vol. 1, p. 243 (Lond., 1827). — Gotth. Ludw. Klee, Zu Tiecks germanistischen Studien (Bautzen, 1895). Jos. Brüggemann, Tieck als Uebersetzer mittelhochdeutscher Dichtung. Eine Kritik (Trier, 1908). Bernh. Steiner, Tieck und die Volksbücher (Berl., 1893). Joh. Ranftl, Tiecks Genoveva als romantische Dichtung: *StGr* vol. 6. — M. Koch, Tiecks Stellung zu Shakespeare: *JbSh* vol. 32, p. 330-347. Herm. Stanger, Ben Jonsons Einfluss auf Tieck: *StrgIL* vol. 1, p. 182 e vol. 2, p. 37. — Hans Günther, Romantische Kritik und Satire bei Tieck (Leipz., 1907). Jos. Budde, Zur romantischen Ironie bei Tieck (Bonn, 1907). — F. Leppmann, Der gestiefelte Kater: Kater Murr u. seine Sippe (Münch., 1908). Jacques Wolf, Les allusions politiques dans le 'Chat botté' de Tieck: *Rg* vol. 5, p. 158-201. — K. Hassler, Tiecks Jugendroman 'William Lovell' und der 'Paysan perverti' Retifs de la Bretonne (Greifsw., 1902). — Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und L. Tieck: Böhme und die Romantiker, p. 26-56 (Heidelb., 1904). — Gg. H. Danton, The Na-

ture Sense in the Writings of Tieck: *SC* vol. 3, fasc. 2. Walter Steinert, Das Farbenempfinden Tiecks (Bonn, 1907). — Edmund Hildebrandt, *Friedrich Tieck*. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik (Leipz., 1906).

P. 391. **Wackenroder**: Phantasieen, Herzensergiessungen, Sternbald herausg. von Jak. Minor: *K* vol. 145. — P. Koldewey, Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck (Leipz., 1904) Hub. Rötteken, Die Charaktere im Sternbald: *ZrglL* vol. 6, p. 188. — Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts von Winckelmann bis zu Wackenroder (Berl., 1904). Ernst Dessauer, Wackenroders Herzensergiessungen in ihrem Verhältnis zu Vasari: *StrglL* vol. 6, p. 245, e vol. 7, p. 204.

P. 393. **Chamisso-Varnhagens Musenalmanache**: Almanacco del 1806: *NdrB* fasc. 1. Estratti dei tre almanacchi di Camisso, *K* vol. 135 III. — L. Geiger, Aus Chamissos Frühzeit (Berl., 1905); *StrglL* vol. 6, p. 238. — Sul romanzo «*Karls Versuche und Hindernisse*» scritto in comune da Chamisso e dai suoi amici v. in W. Naumanns «Schriften» (Leipz., 1835), vol. 2, p. 245.

3. Gli anni della signoria straniera e della guerra di indipendenza. P. 393-418.

P. 394. Andreas Fischer, Goethe und Napoleon (2ª ed., Frauenfeld, 1900), ha chiarito benissimo rispetto ad antiche accuse le relazioni di G. con N. giusta i fatti e la natura dei due personaggi. L. Morel, Goethe et Napoléon (Zür., 1901). — Fr. Gotthard Winter, Goethes deutsche Gesinnung (Leipz., 1880). Arnold Schäfer, Goethes Stellung zur deutschen Nation (Heidelb., 1880). Herm. Grosse, Goethe und das deutsche Altertum (Dramburg, 1875). — L. Trost, Das deutsche Nationalbuch: Vom Fels zum Meer, vol. 1 (1889), p. 64-76: inoltre *JbG* vol. 4, p. 359; vol. 6, p. 116. — Goethe und Oesterreich. Briefe mit Erläuterungen: *GG* vol. 17-18.

P. 395. **Autobiografia di Goethe**. Un ottimo commento di Gust. v. Loeper nella ed. Hempel. Kurt Jahn, Dichtung und Wahrheit. Vorgeschichte, Entstehung, Kritik, Analyse (Halle, 1908). K. Alt, Studien zur Entstehungsgeschichte von Dichtung und Wahrheit: *FM* vol. 5.

P. 397. **Seume**: Sämtliche Werke herausg. von Ad. Wagner (Leipz., 1835). Prosaische und poetische Werke (Berl., o. J., Hempel, 8 parti). *MV* n. 359-60 e 499-500. — Geschichte seines Lebens und seiner Schriften von Oskar Planer und Camillo Reissmann (Leipz., 1898).

P. 397. **Arndt** stesso ha raccolto in 4 voll. i suoi «Schriften für und an seine lieben Deutschen» (Berl., 1845-55). La sua autobiografia si trova nei due primi volumi delle «Sämtliche Werke» (Leipz., 1892, 8 voll.); opere scelte, *HKl* (16 voll.) con biografia di H. Meisner. Gedichte (Frankf., 1818, 2 voll.); *MV* n. 825-829 e 1096. — Lebensbild in Briefen von Heinr. Meisner und Rob. Geerds (Berl., 1898).

P. 398. **Jahn**: Das deutsche Volkstum herausg. von Hans Zimmer: *MV* n. 1132-1135. — Fr. Guntram Schultheiss, Jahns Leben und Bedeutung (Berl., 1894). K. Wladicka, Jahns Bemühungen um die deutsche Sprache (Znaim, 1906).

P. 398. **I romantici di Heidelberg**: Le introduzioni a *K* vol. 146, I, di M. Koch. Ristampa di «Trösteinsamkeit» di Arnim (con una ricca introduzione) di Fr. Pfaff (Freiburg, 1883). Numerose lettere e nuove comunicazioni in Reinhold Steig, A. v. Arnim und Kl. Brentano (Stuttg., 1894), ed in W. L. Zimmer, Joh. Gg. Zimmer und die Romantiker (Frankf. a. M., 1888). Jos. v. Eichendorff, Halle und Heidelberg (Paderborn, 1866) = *K* vol. 146, II, 2. — K. Bartsch, Romantiker und germanistische Studien in Heidelberg 1804 bis 1808 (Heidelb., 1881). Fr. Pfaff, Romantik und germanische Philologie (Heidelb., 1886); inoltre Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1886, n. 199. Gg. Weber, Heidelberger Erinnerungen (Stuttg., 1886). W. Kosch, Zur Geschichte der Heidelberger Romantik: *Euph* vol. 14, p. 310. — Moritz Carriere, Arnim und die Romantik (Grünberg, 1840).

P. 398. **Görres**: Gesammelte politische Schriften herausg. von Maria Görres (Münch., 1854-60, 6 voll.). Charakteristiken und Kritiken aus den Jahren 1804-05 herausg. von F. Schultz (Köln, 1900-02, 2 voll.). Gesammelte Briefe (1858-74, 3 voll.). Görres' Einleitung zu den «Volksbüchern»: *K* vol. 146, I, p. 1-46. — I. N. Sepp, Görres (Berl., 1896). F. Schultz, Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik: *Pal* vol. 12. Augustin Wibbelt, Görres als Literarhistoriker (Köln, 1899). — K. Immermann über Görres' politische Stellung in den «Düsseldorfer Maskengesprächen»: *K* vol. 159, I.

P. 399. **Loeben**: Poesie scelte: *DLD* n. 135. — Loeben è descritto nel capitolo 12° del romanzo di Eichendorff «Ahnung und Gegen-

wart ». — R. Pissin, O. Heinr. Graf von Loeben. Sein Leben und seine Werke (Berl., 1905).

P. 399. **Gries**: Gedichte und poetische Uebersetzungen (Stuttg., 1829, 2 voll.). — Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen (s. l., 1855).

P. 399. **Günderode**: Gesammelte Dichtungen herausg. von Fr. Götz (Mannh., 1857); Melete. Von Jon, Heidelb., 1806 (ristampa Berl., 1906). — Bettina v. Arnim, Die Günderode (Grünberg, 1840, 2 voll.; ristampe Berl., 1890 e Leipz., 1904). — Ludw. Geiger, K. v. Günderode und ihre Freunde (Stuttgart, 1895). K. Groos, Fr. Creuzer und Karoline v. Günderode (Heidelb., 1895). Fr. Creuzer und K. v. Günderode, Briefe und Dichtungen, herausg. von Erwin Rohde (Heidelb., 1896). — M. Bösing, Die Reihenfolge der Gedichte Karolinens v. Günderode (Berl., 1903).

P. 399. **Wunderhorn**: edizione critica di A. Birlinger e W. Crecelius (Wiesb., 1873-76, 2 voll.). Edizioni di Rob. Boxberger (Berl. o. J., Hempel, 2 voll.); Ed. Grisebach: *HKl*; *MV* n. 1041 al 1054; *Reclam* n. 1251-56. Prefazione di Arnim: *K* vol. 146, II, 2. — A. H. Hoffmann v. Fallersleben, Zur Geschichte des Wunderhorns: Weimarisches Jahrbuch, vol. 2 (1855), p. 261. Heinr. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn: *Pal* vol. 22. Ferd. Rieser, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen. Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik (Dortm., 1907). I. E. W. Müller, Arnims und Brentanos romantische Volksliedererneuerungen (Hamb., 1906). Sopra la vignetta del frontispizio: *ZvglL* n. s., vol. 1, p. 264; vol. 11, p. 481. — Goethe und das Volkslied von M. v. Waldberg (Berl., 1889), von W. v. Biedermann: Goethe-Forschungen, vol. 2, p. 320 (Leipz., 1886). — A. Aliskiewicz, Die Motive in der Liedersammlung « Des Knaben Wunderhorn » (Brody, 1898).

P. 400. **Hebel**: Alemannische Gedichte und Schatzkästlein des rheinländischen Hausfreundes herausg. von O. Behaghel: *K* vol. 42; sämtliche Werke nebst Auswahl von Predigten, Aufsätzen und Briefen herausg. von E. Keller: *HKl* (6 voll.). *MV* n. 286-288. Briefe an Gemlin, Kerner und die Strassburger Freunde (Karlsr., 1883). — Heinr. Funck, Ueber den rheinländischen Hausfreund, Festschrift für das Karlsruher Gymnasium (Karlsr., 1886). F. Willomitzer, Sprache und Technik der Darstellung im Hausfreund (Wien, 1891). — Aug. Corrodi, Burns und Hebel (Berl., 1873).

P. 400. **Arnolds** « Pfingstmontag »: *Reclam* n. 2154-55. La recensione favorevole di Goethe in « Kunst und Altertum »: *MKl* vol. 25, p. 328.

P. 400. **Ringseis**: Erinnerungen (1785-1880), ergänzt von Emilie Ringseis (Regensb., 1886 al 1889, 3 voll.).

P. 401. **Runge.** Gedanken und Gedichte. Ausgewählt v. E. Sulger-Gebing (Münch., 1907). — Wolfg. Roch, Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik (Strassb., 1909). Andreas Aubert. Runge und die Romantik (Berl., 1909).

P. 401. **I fratelli Grimm**: Qui se ne discorre solo in rapporto alla importanza letteraria generale, non già a quella speciale scientifica. Autobiografie dei due fratelli nel 1° vol. dei « *Kleine Schriften* » di Jak. Grimm (Berl. u. Gütersloh, 1879-90, 8 voll.) e di W. Grimm (Berl., 1881-87, 4 voll.). Auswahl aus Jakobs und Wilhelms Schriften herausg. von Max Koch: *BWS*. Auswahl aus Jak. Grimms Kleinen Schriften (2ª ed., Berl., 1885). Kinder- und Hausmärchen, ed. compl.: *HKl*. W. Grimms Uebersetzungen altdänischer Heldenlieder, Balladen und Märchen (Heidelb., 1811). — Briefwechsel zwischen Jakob und W. Grimm aus der Jugendzeit (Weim., 1881), Jakob und Wilhelm Grimms mit Goethe (Berl., 1892 e *GG* vol. 14, p. 198), mit Freiherrn v. Meusebach (Heilbr., 1880), mit Gervinus und Dahlmann (Berl., 1885-86, 2 voll.), mit hessischen Freunden (Marburg, 1886, 2 voll.). Briefe an die Familie Haxthausen (Heilbr., 1878). — W. Scherer, Jak. Grimm (2ª ed., Berl., 1885). F. Baudry, Les frères Grimm, leur vie et leurs travaux (Par., 1864). Moritz Berndt, Jak. Grimms Leben und Werke (Halle, 1885). K. Franke, Die Brüder Grimm (Dresd., 1899). — H. Hamann, Die literarischen Vorlagen der Märchen und ihrer Bearbeitung durch die Brüder Grimm: *Pal* vol. 47.

P. 402. **Folklore**: Elard Hugo Meyer, Deutsche Volkskunde (Strassb., 1898). Hans Meyer, Das deutsche Volkstum (2ª ed., Leipz., 1903, 2 voll.).

P. 402. **Arnim**: I « *Sämtliche Werke* » editi dalla vedova Bettina, con introduzione di W. Grimm (Berl., 1833-36, 22 voll.), non sono punto completi. Ausgewählte Werke herausg. von M. Morris: *HKl* (4 voll.). « Die Kronenwächter », parte I, ed alcune poesie edite da M. Koch: *K* vol. 146. Scelte di I. Dohmke: *MKl*. Articoli sconosciuti e poesie: *NdrB* Serie 3, fasc. 1; Arnims Beiträge zum Literaturblatt und Briefe an Müllner herausg. von L. Geiger:

ZvglL vol. 12, p. 209, e *StvglL* vol. 4, p. 1. « Hollins Liebeleben » herausg. von Jak. Minor (Freiburg. 1883), « Die Kronenwächter » herausg. von Joh. Scherr (Stuttgart, o. J.; Kollektion Spemann). *MV* n. 349-350 e 530-531. — Reinhold Steig, Arnim und die ihm nahe standen; Vol. 1 Arnim und Brentano. Vol. 3 Arnim und die Brüder Grimm (Stuttg., 1894, 1904). Fr. Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im Zeitalter der Romantik: *P* vol. 2. Walter Bottermann, Die Beziehungen Arnims zur altdeutschen Literatur (Götting., 1895). A. Reichl, Die Benutzung älterer deutscher Literaturwerke in Arnims Wintergarten (Arnau, 1889-90, 2 Programme). — Gustav Noll, Otto der Schütz in der Literatur (Strassb., 1906). Herm. Speck, Zu Arnims Päpstin Johanna: Festschrift des Breslauer Germanistischen Vereins, p. 212 (Leipz., 1902).

P. **403. Brentano**: Sämtliche Werke herausg. von K. Schüddekopf (Münch., 1909 e seg.); con questa edizione la collezione degli «*Schriften*» (7 voll.) ed i « *Briefe* » (2 voll., Frankf. a. M., 1852-55) incompleta e malsicura diventò finalmente superflua. — Kommentierte Auswahl aus den Gedichten und Rosenkranzromanzen nebst dem Gockelmärchen und Kasperl von M. Koch: *K* vol. 146, I. Kasperl: *MV* n. 460. Auswahl von I. Diel (Freib., 1873, 2 voll.). v. I. Dohmke: *MKl*; « ausgewählte Werke » mit Biographie: *HKL* (4 voll.) e « Romanzen vom Rosenkranz » (Berl., 1903) herausg. von M. Morris. Gedichte in neuer Auswahl (Frankf. a. M., 1854 e Berl., 1874). — Die gegen Kotzebue gerichtete satirische Literaturkomödie *Gustav Wasa* edita da Jak. Minor: *DLD* n. 15. Das « Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg » herausg. von K. Bartsch (Freiburg, 1882). — Die schlechte Wiener Bühnenbearbeitung des prächtigen *Ponce de Leon*: « Valeria oder Vaterlist » (1814), herausg. von Reinh. Steig: *DLD* n. 105; Gust. Roethe studiò il « Ponce » acutamente: Abhandlungen der Göttinger Akademie, vol. 5, n. 1 (Berl., 1902). — Neudruck des verwilderten Jugendromans *Godwi* und dessen Untersuchung von Alfred Kerr [Kempner] (Berl., 1907 e 1898). — Die *Märchen* herausg. von Guido Görres (Stuttg., 1846, 2 voll.): die ursprüngliche Fassung des Gockelmärchens (Wiesbad., 1872). *MV* n. 235-36 e 564-572. Sovra la origine e le fonti delle fiabe O. Bleich: Herrigs Archiv, vol. 96, p. 43. H. Cardanus, Die Märchen Brentanos (Köln, 1895). — La *Chronika eines fahrenden Schülers* fu condotta a termine da A. v. d. Elben [Augusta v. d. Decken] (Heidelb., 1880). — Lettere di ed a Klemens di sua sorella Bettina raccolte col titolo « Klemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte » (Charlottenb., 1844; ristampa Leipz., 1907, 2 voll., e Königsb., 1907). Briefwechsel zwischen Brentano und Sofie Mereau (Leipz., 1908, 2 voll.). — *Biografie:* Joh. Diels und Wilh. Kreitens Lebensbild Brentanos (Freib., 1877 al 1878, 2 voll.) contiene molta roba inedita ma non corrisponde alle esigenze critiche; più lucida è la breve biografia di I. B. Heinrich (Köln, 1878). La critica migliore è quella di W. Hemsen, 1852 nei *Blätter fur literarische Unterhaltung*, n. 48 al 52, e di Ed. Grisebach, Die Romantik und Kl. Brentano: Gesammelte Studien, p. 214-253 (4ª ed., Leipz., 1886). — Brentanos *Gründung Prags* erläutert auf Quellen und Komposition unter Neudruck einer Erklärung von Brentano selbst von Emanuel Grigorovitza, Libussa in der deutschen Literatur (Berl., 1901). Kurt Schubert, Brentanos weltliche *Lyrik*: *BBr* vol. 20. F. Deibel, Brentano und die bildende Kunst: Zeitschrift für Bücherfreunde, vol. 10, p. 29. — F. Binder (2ª ed., Freiburg, 1904) abbozzò un profilo di *Luise Hensel* che col suo rifiuto dell'amore di Brentano gli diede il primo impulso alla sua conversione.

P. **406. Fouqué**: Egli stesso preparò una scelta delle sue « Opere » quale edizione definitiva (Halle, 1841, 12 voll.; nuova ed. Berl., Bong, 1908, 3 parti). Sigurd, Undine, acht Kapitel aus dem Zauberring und Gedichte, mit Biographie von Max Koch: *K* vol. 146. Undine edita da I. Dohmke: *MKl. MV* n. 285. Zauberring: *MV* n. 501 al 506. — Lebensgeschichte aufgezeichnet durch ihn selbst (Halle, 1840). — Briefe an Fouqué herausg. von Albertine de la Motte Fouqué (Berl., 1848). — Thom. Carlyle, Essays, vol. 1, p. 238 (Lond., 1827). — Otto Ed. Schmidt, Fouqué, Apel, Miltiz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik (mit Briefen, Leipz., 1908). — Erich Hagemeister, Fouqué als Dramatiker (Greifsw., 1905). Lothar Jeuthe, Fouqué als Erzähler: *BBr* (in Vorbereitung). — Wilh. Pfeiffer, Fouqués Undine (Heidelberg, 1903). Oswald Flöck, Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit (Heidelberg, 1909).

P. **407. Werner**: Ausgewählte Schriften (Grimma, 1840-41, 15 voll.). *MV* n. 722-3 e 894. — Fel. Poppenberg, Mystik und Romantik in den « Söhnen des Tals » (Berl., 1893). Jonas,

Fränkel Werners « Weihe der Kraft ». Eine Studie zur Technik des Dramas (Hamb., 1904). F. Degenhart, Beiträge zur Charakteristik des Stiles in Werners Dramen (Eichstätt, 1900). — Heinr. Düntzer, Zwei Bekehrte, I. Werner und Sofie v. Schardt (Leipz., 1879). E. Vierling, Werner. La Conversion d'un Romantique. Avec une Correspondance et des Documents inédits (Par., 1908). Alb. Zipper, Werner und die Familien Grocholski und Choloniewski (Lemberg, 1896).

P. 407. **Autori** di « **Schicksalstragödien** » editi da Jak. Minor: *K* vol. 151 (Werners Luther mit Weihe der Unkraft und Der 24. Februar, Müllners 29. Februar und Schuld, Houwalds Leuchtturm); a complemento v. Jak. Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern (Frankf. a. M., 1883). A. Rosikat, Ueber das Wesen der Schicksalstragödie (Königsberg, 1891 e 1892, 2 Programme). Lo studio di gran lunga il migliore ed il più istruttivo per la scoperta della evoluzione storica è quello pubblicato da Jakob Minor nel 1899 « Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau »: *JbGr* vol. 9, p. 1-85. L. Geiger, Zur Geschichte der Schicksalsdramendichter: *StrglL* vol. 5, p. 172. — Ferd. Jos. Schneider, Die romantische Schicksalsidee: Die Freimaurerei und ihr Einfluss, p. 184-229 (Prag, 1909).

P. 408. **Müllners** sämtliche Werke (Wolfenb., 1828, 8 voll.). *MV* n. 595-6. — Müllners Leben, Charakter und Geist, von Fr. K. Jul. Schütz (Meissen, 1830). — **Houwalds** sämmtliche Werke (Leipz., 1858-59, 5 voll.). — Ch. E. Schmidtborn, Freiherr von Houwald als Dramatiker: *BMb* fasc. 8.

P. 408. **Heinrich v. Kleist**: Werke und Briefe herausg. von Gg. Minde-Pouet, Reinh. Steig und E. Schmidt: *MKl* (5 voll.). Werke herausg. von Teoph. Zolling: *K* vol. 149-50 (4 parti). — Le *lettere* più importanti di Kleist sono quelle alla sorellastra Ulrike, pubblicate per la prima volta nel 1860 da Koberstein, nuovamente edite da S. Rahmer (Berl., 1905). Die Briefe Kleists an seine Braut herausg. v. K. Biedermann (Bresl., 1884). Diverse altre si trovano in: Ed. von Bülow; Kleists Leben und Briefe (Berl., 1848), e nella ottima compilazione « Neue Kunde zu H. v. Kleist » di Reinh. Steig (Berl., 1902). Per le lettere di Kleist P. Hoffmann: *StrglL* vol. 3, p. 332. — Una *biografia* che si addentra generalmente nello esame del carattere di Kleist fu pubblicata dal poeta Ad. Wilbrandt (Nördling, 1869). Raymund Bonafous, Kleist, sa Vie et ses Œuvres (Par., 1894). F. Servaes, H. v. Kleist (Leipz., 1902). Hubert Rötteken, Kleist (Leipz., 1907). S. Rahmer, Das Kleist-Problem; Kleist als Mensch und Dichter nach neuen Quellenforschungen (Berl., 1903; 1909). Th. Zolling, Kleist in der Schweiz (Stuttg., 1882), tratta egregiamente un periodo importante della evoluzione di Kleist. Reinh. Steig, Kleists Berliner Kämpfe (Berl., 1901; dischiude fonti importanti). Herm. Isaak, Schuld und Schicksal im Leben Kleists: Preussische Jahrbücher, vol. 55, p. 433. Herm. Conrad, Kleist als Mensch und Dichter (Berl., 1896). W. Hegeler, Kleist: *D* vol. 20.

E. Kayka, Kleist und die Romantik: *FM* vol. 31. Gg. Minde-Pouet, Kleists Sprache und Stil (Weim., 1897). Rich. Weissenfels, Ueber französische und antike Elemente in Kleists Stil (Braunschw., 1888). Albert Fries, Miszellen: *StrglL* vol. 4, p. 232. Berth. Schulze, Neue Studien über Kleist (Heidelb., 1904). — *Kleist als Dramatiker:* Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 2, p. 411-475 (9ª ed., Oldenb., 1902). Mich. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist, p. 259-298 (Münch., 1904). Heinr. v. Treitschke, Historische und politische Aufsätze, vol. 1, p. 75-112 (6ª ediz., Leipz., 1903), und Preussische Jahrbücher, vol. 2, p. 599. Kleist und Hebbel: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1882, n. 293; cfr. a p. 543 (Hebbel). W. Holzgräfe, Schillersche Einflüsse bei Kleist (Kuxhaven, 1902). Alb. Schäfer, Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Kleists ed altri (Leipz., 1886). — *Amphytrion:* Wilh. Ruland, Kleists Amphytrion. Eine Studie (Berl., 1897). K. v. Reinhardstöttner, Plautus, spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, p. 179-229 (Leipz., 1886). — *Penthesilea:* Rich. Weissenfels, Der Tod der Penthesilea; Kleist und Novalis: *ZvglL* vol. 1, p. 273; n. s., vol. 1, p. 301. Hubert Rötteken, Kleists Penthesilea: *ZvglL* vol. 7, p. 38, e vol. 8, p. 24. Joh. Niejahr, Kleists Penthesilea: *VLG* vol. 6, p. 506. — *Robert Guiscard:* Preussische Jahrbücher, vol. 65, p. 485 (K. Rössler). *Euph* vol. 1, p. 564 (Minor). Spiridion Wukadinovic, Kleist-Studien, p. 55-134 (Stuttg., 1904). — *Käthchen von Heilbronn:* Sp. Wukadinovic, Kleist-Studien, p. 135-172 (Stuttg., 1904). — *Der Zerbrochene Krug:* Kritische Ausgabe von Eug. Wolff (Minden, 1898). K. Siegen, H. von Kleist und der zerbrochene Krug (Sondershausen, 1879). Si tratta ampiamente della sua formazione in Zolling, « Kleist in der Schweiz » (vedi sopra). Chr. Semler, Der zerbrochene Krug (Leipz., 1879)

e *ZfdU* vol. 7, p. 374. — *Hermannsschlacht:* Nella prefazione alla « Einrichtung für das Wiener Kaiserjubiläums-Stadttheater » Adam Müller-Guttenbrunn vuole vedere, in contrapposto alla opinione finora accettata, in Hermann l'imperatore Francesco ed in Marbod Friedrich Wilhelm III (Wien, 1898). Heinr. Ortner, Bemerkungen zu Kleists Hermannsschlacht (Regensb., 1894). Joh. Niejahr, Prinz von Homburg und Hermannsschlacht: *VLG* vol. 6, p. 409. — *Prinz von Homburg:* Kritische Ausgabe von Eug. Wolff (Minden, 1899). Konr. Varrentrapp, Der Prinz von Homburg in Geschichte und Dichtung: Preussische Jahrbücher, vol. 45, p. 335. I. Jungfer, Der Prinz von Homburg nach archivalischen und anderen Quellen (Berl., 1890). B. Erdmannsdörffer, Zu Kleists Prinz von Homburg: Preussische Jahrbücher, vol. 34, p. 205. H. Gilow, Die Grundgedanken im Prinzen von Homburg (Berl., 1893). Sp. Wukadinovic, Kleist-Studien, p. 173-192 (Stuttg., 1904). — E. Belling, Der Grosse Kurfürst in der Dichtung (Berl., 1888). Heinr. Stümcke, Hohenzollernfürsten im Drama (Leipz., 1903). — *Kleist narratore.* Kritische Ausgabe des « Kohlhaas » mit Erläuterungen von Eug. Wolff (Minden, o. J.). Otto Brahm und F. Muncker, Kleist als Novellist: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, n. 144, 145 e 153. *Abendblätter:* vedi sopra Steig e *StvglL* vol. 7, p. 352 (Schulze).

P. **413. Poesia della guerra di indipendenza**: una antologia edita da Jul. Ziehen: Valentins deutsche Schulausgaben n. 19 (Dresd., 1896). Lyriker der Freiheitskriege: *K* vol. 135 III. H. Benzmann, Die Freiheitskriege und die Reaktion im Liede der Zeit: Deutschlands Lyrik, p. 459-605 (Münch., 1908). — S. Stahl, Die Entwickelung der Affekte in der Lyrik der Freiheitskriege (Leipz., 1907). — Rob. Arnold und K. Wagner, Die politische Lyrik des Kriegsjahres 1809: *Lit-Ver W* vol. 11. Rob. Arnold, Andreas Hofer in der englischen Dichtung: *StvglL* vol. 9, p. 273.

P. **414. Theodor Körner**: Sämtliche Werke im Auftrage der Mutter des Dichters herausg. von K. Streckfuss mit Biographie von C. A. Tiedge (Berl., 1834); l'edizione più completa è quella di Ad. Stern: *K* vol. 152-3; una scelta assai buona di H. Zimmer: *MKl* (2 voll.). Tagebuch und Kriegslieder von 1813 herausg. von Emil Peschel (Freiburg, 1893). – Körners Briefwechsel mit den Seinen herausg. von A. Steinberg (Leipz., 1909). — Notizie biografiche intorno a Th. Körner fornite da suo padre: Chr. Gottfr. Körners gesammelte Schriften, p. 205-230 (Leipz., 1881). Emil Peschel und Eug. Wildenow, Theodor Körner und die Seinen (con molte lettere, Leipz., 1898, 2 voll.). *MV* n. 1039. *Intorno alla relegazione di Körner in Leipzig:* Fr. Zarncke, Kleine Schriften, vol. 2, p. 100 (Leipz., 1898). Adam Müller-Guttenbrunn, Körner in Wien: Im Jahrhundert Grillparzers, p. 82-97 (Münch., 1904). Ad. Mirus, Das Körner-Museum (Weim., 1898). — Gust. Reinhard, Schillers Einfluss auf Theodor Körner (Strassb., 1899). E. Zeiner, Körner als Dramatiker, mit besonderer Berücksichtigung Schillerischen Einflusses (Stockerau, 1900). — Th. Herold, Fr. Aug. Kl. Werthes und die deutschen Zrinydramen, p. 89-154 (Münst., 1898). — Alb. Schäfer, Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Kleists und Körners (Leipz., 1886).

P. **414. Schulze**: Sämtliche poetische Werke (Leipz., 1818, 4 voll.), per la 3ª ediz. (Leipz., 1855) nel 5° vol. la vita di Schulze descritta in sulla scorta delle lettere e dei diarii da Herm. Marggraff. La « Rose » ed estratto dalla « Cäcilie » con biografia editi da Max Koch: *K* volume 147. *MV* n. 772. — A. Silbermann, Schulzes Rose (Berl., 1902).

P. **417. Schenkendorf**: Erste Sammlung der Gedichte: Leipz., 1837 (4 ed., Stuttg., 1871). — A. Hagen, Schenkendorfs Leben, Denken und Dichten (Berl., 1863). E. Heinrich, Schenkendorf (Hamb., 1886). Paul Czygan, Neue Beiträge zu Schenkendorfs Leben, Denken, Dichten: *Euph* vol. 13, p. 787; vol. 14, p. 84 e segg.

V. - Dalla fine della guerra per la indipendenza alla fondazione dello impero. P. 419-554.

P. **419**. Th. Flathe, Das Zeitalter der Restauration und Revolution 1815-1851 (Berl., 1882). Theob. Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts (Berl., 1899). — John Firman Coar, Studies in German Literature in the XIX. Century (New York, 1903). — Hellmuth Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts (3ª ediz., Braunschw., 1898). K. Rehorn, Der deutsche Roman (Köln, 1890). Hjalmar Boyesen, The German Novel: Essays on German Literature, p. 213-278 (Lond., 1892). Rud. Fürst, Deutschlands Roman im 19. Jahrhundert (Prag, 1903). Fr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans (Leipz., 1883) und Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik (Leipz., 1898).

Heinr. Keiter und Tony Kellen, Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst (3ª ediz. della « Theorie des Romans », Essen-Ruhr, 1908). — Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz., 1909). — Gg. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt (2ª ed., Leipz., 1904). M. Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung (Leipz., 1904).

1. L'influenza del romanticismo sulla scienza. La vecchiezza di Goethe. P. 421-433.

P. **421. Hegel** und Goethe: Rud. Steiner, Goethes Weltanschauung, p. 197-203 (Weim., 1897). — **Schopenhauer.** Il suo sistema filosofico esposto da O. Siebert: *BWS.* — Schopenhauer und Goethe: Heinr. Düntzer, Abhandlungen, vol. 1, p. 115-211 (Leipz., 1885) e *JbG* vol. 9, p. 50; vol. 19, p. 53. A. Harpf, Schopenhauer und Goethe, Sonderabdruck aus den Philosophischen Monatsheften, vol. 8, p. 449 (1885). Otto Heller, Goethe and the Philosophy of Schopenhauer: Journal of Germanic Philology, vol. 1, p. 348-410 (Bloomington, 1897). — Laura Frost, Johanna Schopenhauer, ein Frauenleben aus der klassischen Zeit (Berl., 1905).

P. **424. Diez**: Gedichte und Briefe: Edm. Stengel, Erinnerungsworte an Fr. Diez (Marb., 1883).

P. **424. La filologia germanica**: Rud. v. Raumer, Geschichte der germanischen Philologie (Münch., 1870): Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, vol. 9. Herm. Paul, Geschichte der germanischen Philologie: Grundriss der germanischen Philologie, vol. 1, p. 3-158 (2ª ediz., Strassb., 1901). *Lo stesso*, Die Bedeutung der deutschen Philologie für das Leben der Gegenwart (Münch., 1897). Herm. Wunderlich, Die deutsche Philologie und das deutsche Volkstum: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, vol. 1, p. 54 (1898). — *Brüder Grimm:* cfr. a p. 401. — *Schmeller:* Drama « Die Ephesier » (Münch., 1885). Leben und Wirken, von Joh. Nicklas (Münch., 1885). Ludw. Rockinger. An der Wiege der baierischen Mundart-Grammatik und des baierischen Wörterbuches: Oberbaierisches Archiv, vol. 43 (München, 1886). — *Lachmann: Poesie giovanili* in O. Sievers' Akademische Blätter, 1884. — Wilh. *Wackernagels* Jugendjahre 1806 bis 1833 (Basel, 1885). — *Dahlmann:* Biographie von Ant. Springer (Leipz., 1870 al 1872, 2 voll.). Briefwechsel zwischen Jak. und W. Grimm, Dahlmann und Gervinus (Berlin, 1885-1886, 2 voll.). — *Gervinus:* Leben von ihm selbst (Leipz., 1893).

P. **426. Perthes'** Leben nach dessen schriftlichen und mündlichen Mitteilungen aufgezeichnet von Cl. Th. Perthes (8ª ed., Gotha, 1896, 3 voll.).

P. **427. Leopold von Ranke**: Zur eigenen Lebensgeschichte (herausg. von Alfred Dove): Sämtliche Werke, vol. 53-54 (Leipz., 1890).

P. **427. Alexander von Humboldt**: Kosmos in verkürzter Gestalt herausg. von P. Schettler: *BWS.*

P. **428. La vecchiezza di Goethe**: Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften herausg. von M. Hecker: *GG* vol. 21. — L. Geiger, Goethe und die Seinen. Aktenmässige Darstellungen über Goethes Haus (Leipz., 1908). — K. W. Müller, Goethes letzte literarische Tätigkeit (Jena, 1832). — Sulpiz *Boisserée* (Lebensbeschreibung und Briefwechsel mit Goethe), herausg. v. Mathilde Boisserée (Stuttg., 1862, 2 voll.). Goethes und Carlyles Briefwechsel (Berl., 1887). — Goethes Tod. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen herausg. von K. Schüddekopf (Leipz., 1907).

P. **429. Goethes Divan**: Edizione commentata di Gust. v. Löper (Berl., 1872, Hempel: nuova ed. 1902); mit Auszügen aus dem Buche des Kabus von K. Simrock (Heilbr., 1875). — Konr. Burdach, Entstehungsgeschichte und älteste Gestalt des Divans; *JbG* vol. 17, p. 1*-41*, und Sitzungsberichte der Berliner Akademie, vol. 27, p. 858–899. — Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne v. Willemer (3ª ed., Stuttg., 1878). Reinh. Steig, Aus Suleikas hohen Tagen: Jahrbuch des Frankfurter Hochstifts, 1907, p. 214.

P. **433. Goethe all'estero**: Ferd. Baldensperger, Goethe en France; Bibliographie critique de Goethe en France (Par., 1904; 1907). Martha Langkavel, Die französischen Uebertragungen von Goethes Faust (Strassb., 1902); inoltre *StvglL* vol. 4, p. 485 (Kippenberg). — Eugen Oswald, Goethe in England and America, Bibliography (Lond., 1899). Kuno Francke, A History of German Literature as determined by social Forces (4ª ediz., New York, 1901). W. Heinemann, Goethe's Faust in England and America (Berl., 1886). Lina Baumann, Die englischen Uebersetzungen von Goethes Faust (Halle, 1907). W. Fr. Hauhart, The Reception

of Goethe's Faust in England in the first Half of the 19. Century: *StC* vol. 4, n. 1. Juliana Haskell, Taylor's Translation of Goethe's Faust: *StC* vol. 3, n. 3. Al. Brandl, Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England: *JbG* vol. 3, p. 27. *Lo stesso*, Goethes Verhältnis zu Byron: *JbG* vol. 20, p. 3. — Gg. Brandes, Goethe und Dänemark: *JbG* vol. 2, p. 1-48. — K. Fasola, Goethe und sein italienisches Publikum: *JbG* vol. 30, p. 154-179.

2. Sviluppo e fine del romanticismo. La Giovane Germania. P. 433-473.

P. **433**. Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik (2ª ed., Leipz., 1908). — Una raccolta ancor sempre utilizzabile di 872 lieder e ballade di 131 poeti ci offre la antologia di Goedeke « Deutschlands Dichter von 1813 bis 1843 » (Hannov., 1844).

P. **435**. **Eichendorff**: Sämtliche Werke (Tagebücher, Briefwechsel), historisch-kritische Ausgabe von W. Kosch (Regensb., 1908 e seg., 14 voll.). Una scelta (cogli scritti autobiografici) edita da M. Koch: *K* vol. 146 II; da Rich. Dietze: *MKl* (2 voll.). Josef und Wilhelm von Eichendorffs Jugendgedichte herausg. v. Reinhold Pissin (Berl., 1906). — Ad. Schöll, Eichendorff (1836): Gesammelte Aufsätze, p. 247-352 (Berlin, 1884). — Gust. Falke, Eichendorff: *D* vol. 41. M. Koch, Zum Gedächtnis Eichendorffs: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft, vol. 85, p. 31; Türmer, Nov. 1907. — Herm. Anders Krüger, Der junge Eichendorff (2ª ed., Oppeln, 1903). Ed. Höber, Eichendorffs Jugenddichtungen (Berlin, 1894). — Rich. Dietze, Eichendorffs Ansicht über romantische Poesie (Leipz., 1883). Ewald Reinhard, Eichendorffstudien: *BM* fasc. 5. Jul. Erdmann, Eichendorffs historische Trauerspiele (Halle, 1908). Jos. Nadler, Eichendorffs Lyrik: *StPr* fasc. 10.

P. **436**. **Hoffmann**: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit allen Lesarten und allen erreichbaren Zeichnungen Hoffmanns von K. Gg. v. Maassen (Münch., 1908 e segg., 14 voll.). Gesammelte Schriften (Berl., 1844-45, 12 voll.). Ed. Hempel, 15 parti; Musikalische Schriften herausg. von Edgar Istel: *BWS*. Una scelta di Viktor Schweizer e Paul Zaunert: *MKl* (4 voll.), di M. Koch (Vetters Eckfenster, Don Juan, Vision, Goldener Topf, Joh. Wacht, Elixire, 1ª parte): *K* vol. 147. « Meister Floh » edito per la prima volta integralmente da Hans v. Müller (Berl., 1908). Das Kreislerbuch. Texte, Kompositionen und Bilder zusammengestellt von H. v. Müller (Leipz., 1903). — Gg. Ellinger, Hoffmanns Leben und Werke (Hamb., 1894). Artur Sakheim, Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken (Leipz., 1908). Thom. Carlyle, Critical Essays, vol. 1, p. 250 (Lond., 1827). Rich. Schaukal, Hoffmann: *D* vol. 12. — G. Thurau, Hoffmanns Erzählungen in Frankreich (Königsb., 1896). — Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur: *FM* vol. 17. F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe von der Romantik bis zu Scheffel und Keller (Münch., 1908). — C. Schaeffer, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischen Schaffen: *BMb* vol. 14. Hans von Wolzogen, Hoffmann und Richard Wagner (Berl., 1906): Deutsche Bücherei, n. 63.

P. **438**. **Tieck vecchio**: Cfr. a p. 390. - Gesammelte Novellen (Bresl., 1835-42, 14 voll.; incompleto). Kritische Schriften und dramaturgische Blätter (Leipzig, 1848-52, 4 voll.). — Jak. Minor, Tieck als Novellendichter: O. Sievers' Akademische Blätter 1884, p. 139 e 193. T. D. Garnier, Zur Entwicklungsgeschichte der Novellendichtung Tiecks (Giessen, 1899). — Oskar Kaiser, Der Dualismus Tiecks als Dramatiker und Dramaturg (Leipz., 1885). Heinr. Bischoff, Tieck als Dramaturg (Brüssel, 1897). Erich Drach, Tiecks Bühnenreformen (Berl., 1909). — Herm. v. Friesen, Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes 1825-42 (Wien, 1871, 2 voll.). Ad. Stern, Tieck in Dresden: Zur Literatur der Gegenwart, p. 1-46 (Leipz., 1880). Ueber Tiecks Dresdener Vorlesungen: *StrglL* vol. 4, p. 174. — Herm. Anders Krüger, Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik (Leipz., 1904).

P. **439**. **Byron**: Richard Ackermann, Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluss auf die deutsche Literatur (Heidelb., 1901). W. Ochsenbein, Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland: *U* fasc. 6. — Heinr. Krüger, Der Byronsche Heldentypus: *FM* vol. 6. — W. Alfred Braun, Types of Weltschmerz in German Poetry: *StC* vol. 2, fasc. 2.

P. **439**. **Hauff**: La migliore edizione è quella di Fel. Bobertag: *K* vol. 156-158; edita da Cäsar Flaischlen (Stuttgart, 1891). Scelta di M. Mendheim: *MKl* (4 voll.). — Hans Hofmann, Wilhelm Hauff, Darstellung seines Werdeganges (Frankf., 1902). — M. Schuster, Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein (Stuttg., 1904). M. Drescher, Die Quellen zu Hauffs Lichtenstein: *P* vol. 8. Albert Mann-

heimer, Die Quellen zu Hauffs « Jud Süss » (Giessen, 1909).

P. 439. **Alexis**: Erinnerungen von Alexis, herausg. von M. Ewert (Berl., 1900). — Ad. Stern, Zur Literatur der Gegenwart, p. 47-73 (Leipz., 1880). — Theodor Fontane, Alexis: *BayrBl* vol. 6, p. 344-366.

P. 439. **Romanzo storico**: K. Wenger, Historische Romane deutscher Romantiker. Untersuchungen über den Einfluss Walter Scotts: *U* fasc. 7. Walter Pantenius, Das Mittelalter in Wächters (Veit Webers) Romanen: *P* vol. 2.

P. 440. **Spindler**: Werke (Stuttg., 1856, 101 voll.). Sämtliche Werke. Ed. popolare americana (Neuyork, 1855-56, 9 voll.). Jos. König, Spindler. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans und der Unterhaltungslektüre in Deutschland nebst Briefen Spindlers: *BBr* vol. 15.

P. 441. **Zschokke**: Gesammelte Schriften (Aarau, 1851-54, 35 voll.). Ausgewählte Novellen und Dichtungen (8ª ed., Aarau, 1847, 10 voll.). Werke herausg. von Hans Bodmer (12 parti, Berl., o. J., Bong). — M. Schneiderreit, Zschokke, seine Weltanschauung und Lebensweisheit (Berl., 1904).

P. 442. **Chamisso**: Cfr. a p. 393. Ottima l'edizione commentata delle poesie e dello Schlemihl, di Osk. Walzel: *K* vol. 148; la edizione più completa di tutte le opere col drama Fortunat (= *DLD* n. 54), di M. Koch (2ª ediz., Stuttg., 1905, 4 voll.). — Leben und Briefe von Jul. Ed. Hitzig (Leipz., 1839, 2 voll.). — Osk. Walzel, Chamissos Prosaerzählungen: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1891, n. 214 e 215. Jul. Schapler, Chamissos Humor und Peter Schlemihl: Chamissostudien (Arnsberg, 1909). — E. F. Kossmann, Der deutsche Musenalmanach 1833-1839 (Haag, 1909).

P. 441. **Béranger**: V. Pollak, Béranger in Deutschland (Wien, 1908, Programm).

P. 441. **Mosen**: Sämtliche Werke (Leipz., 1880, 6 voll.). Ausgewählte Werke herausg. v. M. Zschommler (Leipz., 1903). — M. Zschommler, Beiträge zu Mosens Erinnerungen (Plauen, 1861). P. Henss, Beiträge zur Kenntnis von Mosens Jugendentwickelung (Münch., 1903).

P. 441. **Poesia su i Greci, i Polacchi e Napoleone**: Rob. Arnold, Der deutsche Philhellenismus: *Euph.*, fascicolo suppl. 2, p. 71-181, e vol. 11, p. 735. — Arnold, Geschichte der deutschen Polenliteratur, vol. 1 (Halle, 1900); Kosciuszko in der deutschen Literatur (Berl., 1898); inoltre *ZvglL* vol. 13, p. 206. *Lo stesso*, Holtei und der deutsche Polenkultus: Festgabe für Heinzel, p. 467 (Weim., 1898). — Erwin Kircher, Platens Polenlieder: *StvglL* vol. 1, p. 50. — K. v. Reinhardstöttner, Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung: Aufsätze und Abhandlungen, p. 71-109 (Berl., 1887). Paul Holzhausen, Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung (Frankf. a. M., 1902); Bonaparte, Byron u. die Briten (Frankf. a. M., 1904). Herm. Gähtgens zu Ysentorff, Napoleon I. im deutschen Drama (Frankf. a. M., 1903). Ed. Niemeyer, Die Schwärmerei für Napoleon in der deutschen Dichtung: *Archiv* vol. 4, p. 507. — K. Voretzsch, Gaudys Kaiserlieder und die Napoleons-Dichtung: Preussische Jahrbücher vol. 95, p. 412. - P. Holzhausen, Heine und Napoleon (Frankf. a. M., 1903). — P. Holzhausen, Immermanns Verhältnis zu Napoleon I.: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1898, n. 34.

P. 442. **Wilh. Müller**: Gedichte, ed. critica completa di I. Taft Hatfield: *DLD* n. 137 (1906). I. Taft Hatfield, The earliest poems of W. Müller: Publications of the modern Language Association, annata 13ª, n. 2 (Baltimore, 1898). *Lo stesso*, Unpublished Sonnets of W. Müller: Journal of Germanic Philology, vol. 4, p. 1 e 517 (Bloomington, 1901-02). *Lo stesso*, Unpublished Letters of W. Müller: American Journal of Philology, vol. 24, p. 121 (Baltimore, 1903). — Ph. Schuyler-Allen, Müller and the German Volkslied (Neuyork, 1891: Estratto dal Journal of Germanic Philology, vol. 2, p. 283; vol. 3, p. 35 e 431). — B. Hake, W. Müller. Sein Leben und Dichten (Berl., 1909). A. I. Becker. Die Kunstanschauung W. Müllers. Ein Beitrag zum Verständnis und zur Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit (Münster, 1908). — Zoraide Flamini, Müller e Roma (Pisa, 1908).

P. 442. **Schenk**: Schauspiele (Stuttg., 1829, 3 voll.). Belisar edito da Fel. Bobertag: *K* vol. 161. *AdB* vol. 31, p. 37. — N. Lebermann. Belisar in der Literatur der romanischen und germanischen Nationen (Nürnb., 1898-99, 2 Programme). Aug. Heisenberg, Ueber die Belisarsage: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1903, n. 268-69.

P. 443. **Schwind**. Briefwechsel mit Mörike herausg. von Jak. Bächtold (Leipzig, 1890). Briefe an Bauernfeld: *JbGr* vol. 6, 225, dove Hyaz. Holland (Stuttg., 1873), il biografo di Schwind, indica anche un più copioso carteggio e *JbGr* vol. 13, p. 151.

P. 443. **Platen**: Gesammelte Werke zuerst in einem Quartband herausg. durch seinen

Freund Graf Fr. Fugger mit Biographie von K. Goedeke (Stuttg., 1839). Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluss des handschriftlichen Nachlasses herausg. von Max Koch und Erich Petzet: *HKl* (12 voll.). Auswahl durch G. A. Wolff und Viktor Schweizer: *MKl* (2 voll.). — Poetischer und literarischer Nachlass (*lettere*) herausg. von Joh. Minckwitz (Leipz., 1852, 2 voll.). Briefe an und von Kopisch: F. Reuter, Drei Wanderjahre Platens in Italien (Ansbach, 1900). Sämtliche Briefe herausg. von L. v. Scheffler und Paul Bornstein (Münch., 1910). Tagebücher herausg. von Gg. v. Laubmann und L. v. Scheffler (Stuttg., 1896-1900, 2 voll.); Tagebücher im Auszug herausg. von E. Petzet (Münch., 1905). — Per le opere postume dramatiche (*DLD* n. 124) ed i diarii: Alb. Fries, Platen-Forschungen (Berl., 1903). — Joh. Minckwitz, Platen als Mensch und Dichter (Leipz., 1838). P. Besson, Platen. Étude biographique et littéraire (Par., 1894). *AdB* vol. 26, p. 244 (M. Koch). — *BayrBl* vol. 8, p. 329. — K. Heinze, Platens romantische Komödien (Marb., 1897). Osk. Greulich, Platens Literatur-Komödien (Bern, 1901). Kurt Hille, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes: *BBr* vol. 12. — H. Stockhausen, Studien zu Platens Balladen (Berl., 1899). — Erwin Kircher, Platens Polenlieder: *StrglL* vol. 1, p. 50-67. Heinr. Renck, Platens politisches Denken u. Dichten: *BBr* vol. 19. — Hubert Tschersig, Das Gasel in der deutschen Dichtung und bei Platen: *BBr* vol. 11. Fr. Veit, Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis und ihr persisches Original: *StvglL* vol. 7, p. 257, 287, 390; vol. 8, p. 145 ed edizione particolare (Berl., 1908). Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* vol. 1, n. 4. — Rud. Schlösser, Platenstudien: *StrglL* vol. 4, p. 188 e 466; vol. 5, p. 249; vol. 9, p. 145. Rud. Unger, Platen in seinem Verhältnis zu Goethe: *FM* vol. 23; Textgeschichtliche Studien zu Platens Ghaselen: *StvglL* vol. 4, p. 295. — Helene Kallenbach, Platens Beziehungen zu Shakespeare: *StrglL* vol. 8, p. 449; vol. 9, p. 360; inoltre *JbSh* vol. 37, p. 216 (Litzmann).

P. **447. Heyden. Kopisch.** Alexis Gabriel, Fr. von Heyden, mit besonderer Berücksichtigung der Hohenstaufendichtungen (Bresl., 1901); inoltre *StvglL* vol. 1, p. 372, e vol. 2, p. 104. — *Kopisch:* Gesammelte Werke (Berl., 1856; 5 voll.). *MV* n. 583-4 e n. 636-7. — Vedi anche a p. 443 (Platen).

P. **449. Waiblinger**: Gesammelte Werke (Hamburg, 1839-40, 9 voll.). Gedichte aus Italien (con bibliografia) edite da Ed. Grisebach: *Reclam* n. 1470 e 3351-2. — Herm. Fischer, Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens, vol. 1, p. 148-179 (Tübing., 1891). K. Frey, Waiblinger, sein Leben und seine Werke (Aarau, 1904).

P. **448. Rückert**: Gesammelte poetische Werke (Frankf. a. M., 1868-69, 12 voll.); inoltre Kindertotenlieder (*ibidem*, 1872) und poetisches Tagebuch (*ibidem*, 1888). Edizione riordinata di Edm. Bayer (Leipz., 1900, 6 voll.). Scelta di Gg. Ellinger: *MKl* (2 voll.). Firdusi- und Saadiübersetzungen: *ZrglL* vol. 4, p. 322; vol. 6, p. 245; vol. 7, p. 67; vol. 10, p. 211. — *Biografie* di Edm. Bayer (Frankf. a. M., 1888) e di F. Muncker: *BiblBayr* vol. 14. — Gg. Voigt, Rückerts Gedankenlyrik nach ihrem philosophischen Inhalte (Annaberg, 1891). Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* vol. 1, n. 4.

P. **450. Il teatro di Berlino**: Karl Graf v. Brühl, Generalintendant der kgl. Schauspiele in Berlin und seine Eltern. Lebensbilder bearbeitet von Hans v. Krosigk (Berl., 1910).

P. **451. Beethoven**: Beethovens Briefe (Stuttg., 1865-67, 2 voll.); neue Briefe (Berl., 1902). Sämtliche Briefe, herausg. von Emerich Kastner (Leipz., Hesse, 1910). *Scelta* di K. Noack: *BWS*. — Leben und Schriften von Ad. Bernh. Marx (Berl., 1859, 2 voll.). Rich. Wagner, Beethoven (Leipz., 1870): Gesammelte Schriften, vol. 9, p. 75-151 (Leipz., 1873). Aug. Göllerich, Beethoven: *M* vol. 1. Herm. v. d. Pfordten, Beethoven (Leipz., 1907). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, vol. 1, p. 259-300 (2ª ed., Leipz., 1902). Brentanos Satire gegen die Berliner Fidelio-Gegner herausg. von L. Geiger: *NdrB* Serie 3, fascic. 1. Alfred Christl. Kalischer, Brentanos Beziehungen zu Beethoven: *Euph* fascicolo suppl. 1, p. 36. Blaze de Bury, Le Poète Grillparzer et Beethoven: Revue des deux Mondes, vol. 74, p. 337. Rich. Batka, Grillparzer und der Kampf gegen die deutsche Oper in Wien: *JbGr* vol. 4, p. 119. *Lo stesso*, Ueber Grillparzers Melusinendichtung für Beethoven: *JbGr* vol. 8, p. 260. — Beethoven-Jahrbuch, herausg. von Th. v. Frimmel (Münch., 1908 e segg.).

P. **451. Preciosa**: W. v. Wurzbach, Preciosa-Dichtungen: *StvglL* vol. 1, p. 391. Per P. A. Wolff cfr. a p. 334 (Il teatro di Weimar).

P. **451. Weber**: Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Gg. Kaiser (Berl., 1908). Reisebriefe an seine Gattin (Leipz., 1886). Briefe

an Heinr. Lichtenstein (Braunschw., 1900). — Lebensbild von seinem Sohne Max Maria von Weber (Leipz., 1864-66, 3 voll.). Richard Wagners Gedenkrede und Freischützstudien: Gesammelte Schriften, vol. 2, p. 53; vol. 1, p. 257 (Leipz., 1871). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, vol. 1, p. 301-403 (2ª ediz., Leipz., 1902). — V. Joss, Weber als Schriftsteller (Prag, 1894). Herm. v. d. Pfordten, Weber und Schumann als Schriftsteller: Musikalische Essays, p. 207-248 (Münch., 1897). — Edm. Dorer, Zur Geschichte der drei Pintos: Nachgelassene Schriften, vol. 2, p. 99 (Dresd., 1893).

P. 451. **Marschner**. Kurzer Abriss aus meinem Leben (1825), ristampato in parte: *AdB* vol. 20, p. 435 (Fürstenau). Biographie von M. Emil Wittmann: *Reclam* n. 3677. — Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwendung in der deutschen Literatur: *MF* vol. 17.

P. 452. **Spohr**: Selbstbiographie (Kassel, 1860 fino a 1861, 2 voll.). — Richard Wagner, Nachruf an Spohr (1860): Gesammelte Schriften, vol. 5, p. 133 (Leipz., 1871). — L. Nohl, Spohr: *Reclam* n. 1780.

P. 452. **Lortzing**: Briefe herausg. von Gg. R. Kruse (Leipz., 1902). — Ph. I. Düringer, Lortzings Leben und Wirken (Leipz., 1851). M. Emil Wittmann, Lortzing: *Reclam* n. 2634. *ThA* vol. 1, p. 160. — Freiherr v. Biedenfeld, Die komische Oper der Italiener, Franzosen u. Deutschen (Leipz., 1848). K. M. Kob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper (Berl., 1903).

P. 452. **Schumann**: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Leipz., 1854, 4 voll.: 4ª ed., ediz. critica, curata da F. G. Jansen, Leipz., 1875, 2 voll.). Una buona scelta: *Reclam* n. 2472-3, 2561-2, 2621-2. — Jugendbriefe herausg. v. Klara Schumann (3ª ed., Leipz., 1898). Briefe, neue Folge, herausg. von F. Gust. Jansen (2ª ed., Leipz., 1904); Briefe in Auswahl herausg. von K. Noak: *BWS*. — Klara Schumann (Lettera con illustrazioni) herausg. von Berth. Litzmann (Leipz., 1902-09). — F. Liszt, Robert und Klara Schumann (1855): Gesammelte Schriften, vol. 4, p. 109 a 206 (Leipz., 1882). — Jos. v. Wasiliewski, Schumann (4ª ed., Leipz., 1906). E. Wolf, Schumann: *M* vol. 19. Richard Batka, Schumann: *Reclam* n. 2882. — F. Gust. Jansen, Die Davidsbündler, aus Schumanns Sturm- und Drangperiode (Leipz., 1883). Herm. v. d. Pfordten, vedi a p. 452 (Weber).

P. 452. **Holtei**: Theater (Bresl., 1845, incompleto). Erzählende Schriften (Bresl., 1861-66, 39 voll.). — Paul Landau, Holteis Romane, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur im 19. Jahrhundert: *BBr* vol. 1. Holtei als Dramatiker: *BBr*. — M. Koch, Holtei: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, vol. 3, p. 23 (Bresl., 1898). K. Jänicke, Holtei: Silesiaca, p. 385 (Bresl., 1898). O. Schiff, Holtei und Karl Weinhold: Nord und Süd, 1903, p. 69-78. — Ant. Kippenberg, Die Sage von « Robert dem Teufel » in Deutschland und ihre Stellung gegenüber der Faustsage: *StglL* vol. 4, p. 308.

P. 453. **Oehlenschläger**: Albert Sergel, Oehlenschläger in seinen persönlichen Beziehungen zu Goethe, Tieck und Hebbel nebst einer Oehlenschläger-Bibliographie (Rostock, 1907).

P. 453. **Uechtritz**: Briefe von und an Uechtritz: Erinnerungen an Uechtritz und seine Zeit, herausg. von Heinr. v. Sybel (Leipz., 1884), ed in: Fr. Hebbels Briefwechsel, herausg. von Fel. Bamberg, vol. 2, p. 197-291 (Berl., 1892). — W. Steitz, Uechtritz als dramatischer Dichter (Görlitz, 1909). Kurt Mayer, Uechtritz' Romane: *BBr*.

P. 453. **Beer**: Sämtliche Werke herausg. von Ed. von Schenk (Leipz., 1835). Struensee edito da Fel. Bobertag: *K* vol. 161. *MV* n. 343-4. — Beers Briefwechsel herausg. von Schenk (Leipz., 1837). Beers Briefe an Goethe: *JbG* vol. 28, p. 19. — Gust. Fr. Manz, Beers Jugend und dichterische Entwickelung (Freiburg, 1891). — Ed. Castle, Die Isolierten (Pariadichtungen, Berl., 1899).

P. 453. **Grabbe**: Edizione completa e condotta per la prima volta sui manoscritti di Ed. Grisebach, con lettere e biografia (Berl., 1902-03, 4 voll.), poi tutte le opere con lettere da ed a Grabbe edite da O. Nieten: *HKl* (6 voll.). *Scelta* di Fel. Bobertag: *K* vol. 161. — Napoleon: *MV* n. 338-9. Don Juan und Faust, rimaneggiato da Paul Lindau: *MV* n. 1108. Bühnenbearbeitung Kaiser Heinrichs VI. v. Joh. Henningsen (Hamburg, 1901). Hannibals von C. Spielmann (Halle, 1901). — O. Nieten, Grabbe, sein Leben und seine Werke: *BonnS* vol. 4. Don Juan, Faust und Gotland: *StglL* vol. 9, p. 193. — A. Ploch, Grabbes Stellung in der deutschen Literatur (Leipzig, 1905). K. Ant. Piper, Beiträge zum Studium Grabbes: *FM* vol. 8. M. Koch, Grabbe: Türmer, vol. 4. I, p. 264. Erich Ebstein, Grabbes Krankheit (Münch., 1906): Grenzfragen der Literatur und Medizin, fasc. 3. — S. Theilacker, Volk und Masse in Grabbes Dramen (Bern, 1907). Intorno al Faust di Grabbe: Rod. Warkentin, Nach-

klänge der Sturm- und Drangperiode in Faustdichtungen: *FM* vol. 1.

P. **453. Immermann**: L'edizione più completa è quella di Rob. Boxberger (Hempel, 20 parti). Ediz. commentata del Münchhausen, col « Trauerspiel in Tirol, Merlin, Maskengespräche » di M. Koch: *K* vol. 159-60. Werke herausg. von Harry Mayne: *MKl* (5 voll.). — Münchhausen herausg. von Werner Deetjen (Berl., 1908, 2 voll.); inoltre *ZfdU* vol. 22, p. 781. Walter Volkmann, Zur Erläuterung des Münchhausen (Bresl., 1897). — Fr. Bauer, Sternescher Humor im Münchhausen (Wien, 1896). — Trauerspiel in Tirol, rimaneggiato da Paul Lindau: *MV* n. 1106-7. — *Autobiografia* nei « Memorabilien » e « Düsseldorfer Maskengespräche ». — Lettere e frammenti di diarii in Gust. zu Putlitz, Immermanns Leben u. Werke (Berl., 1870, 2 voll.). Briefwechsel mit Beer (Leipz., 1837). — Dav. Fr. Strauss, K. Immermann (1849): Gesammelte Schriften, vol. 2, p. 159-197 (Bonn, 1876). — Ludmilla Assing, Elisa v. Ahlefeldt (Berl., 1857). — Rich. Fellner, Geschichte einer deutschen [der Düsseldorfer] Musterbühne (Stuttg., 1888). — Immermann, Blätter der Erinnerung an ihn, herausg. von Ferd. Freiligrath (Briefe, Kinkel und Schücking über Merlin; Stuttg., 1842). Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag herausg. von O. Heinr. Geffcken (über Tulifäntchen, Epigonen, Münchhausen; Dramaturg und Patriot; Marianne, Hamb., 1896). Gedenkrede von Rob. F. Arnold (Wien, 1896). — Intorno al *Merlin*: Kurt Jahn (Berl., 1899) e Thaddäus Zielinski (Leipz., 1901). — Werner Deetjen, Immermanns Jugenddramen (Leipz., 1904). *Lo stesso*, Kaiser Friedrich II, ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen (Berl., 1901), e *SteglL* vol. 3, p. 417. — A. Leffson, Immermanns *Alexis* (Gotha, 1904). — W. Kaiser, Untersuchungen über Immermanns Romantechnik (Halle, 1906); Immermanns Gedanken über Erziehung und Bildung (Halle, 1906). — Jos. Klövekorn, Immermanns Verhältnis zum deutschen Altertum mit besonderer Berücksichtigung seines Romanzenzyklus « Tristan und Isolde »: *BM* fasc. 4.

P. **458. La Giovane Germania**: Bibliografia del 1890: *Jbe*. — Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 1-33 (Dresd., 1904). Per le accuse di Heinr. v. Treitschke nella sua « Storia tedesca nel secolo XIX » (4ª ed., Leipz., 1890; vol. 4°, p. 401-497), cui Paul Nerrlich si oppose nel 1890, la polemica sovra il beneficio o il danno dello indirizzo della G. G. si ridestò accanitamente. Nuovo materiale apportarono Joh. Prölss, Das Junge Deutschland (Stuttg., 1892). e L. Geiger, Das Junge Deutschland und die preussische Zensur (Berl., 1900). *Lo stesso*, Das Junge Deutschland. Studien u. Mitteilungen (Berl., 1907). Fedor Wehl, Das Junge Deutschland (Hamb., 1886), contiene lettere di Mundt, Laube e Gutzkow. Gg. Brandes, Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, vol. 6 (Leipz., 1891), parteggia naturalmente per la G. G. — Hans Blösch, Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich: *U* vol. 1. I. Dresch, Schiller et la Jeune Allemagne: *Rg* vol. 1, p. 569 (Par., 1905).

P. **459. Wienbarg**: Viktor Schweizer, L. Wienbarg, Beiträge zu einer jungdeutschen Aesthetik (Leipz., 1897).

P. **459. Menzel**: Briefe an Wolfgang Menzel (Berl., 1908).

P. **460. Mundt**: O. Dräger, Mundt und seine Beziehungen zum Jungen Deutschland: *BMb* fasc. 10.

P. **461. Büchner**: Sämtliche Werke herausg. von K. E. Franzos (Frankf. a M., 1879). — Dantons Tod: *MV* n. 703-4.

P. **462. Börne**: Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe von L. Geiger (Berlin, 1910 e seg., 12 voll.). Gesammelte Schriften (Hamb., 1862, 12 voll.); con un entusiastico saggio di Karl Grün (Wien, 1868, 12 voll.). Aus dem Lager der Goethe-Gegner, herausg. von Mich. Holzmann: *DLD* n. 129. — Börnes Briefwechsel mit Henriette Herz; Börnes Berliner Briefe herausg. von L. Geiger (Oldenb.; Berl., 1905). Frau Jeannette Strauss-Wohls, Briefe an Börne herausg. von Elisabeth Mentzel (Berl., 1907). — Heinr. Heine, Ueber L. Börne (Hamburg, 1840). K. Gutzkow, Börnes Leben (Hamb., 1840). Mich. Holzmann, Börnes Leben und Wirken (Berl., 1888). Konr. Alberti, Börne (Leipz., 1886). Il discorso di Veit Valentin per il centenario di Börne cerca con buon esito di valutarlo imparzialmente (Frankf. a. M., 1886). Gg. Brandes, Börne und Heine (2ª ed., Münch., 1898).

P. **463. Stieglitz**: K. Rosenkranz, Rahel, Bettina und Charlotte Stieglitz: Neue Studien, vol. 2, p. 102 (Leipz., 1875). Th. Mundt, Charlotte, ein Denkmal (Berlin, 1836). — Hubert Houben, Jungdeutsche Lebenswirren: Zeitschrift für Bücherfreunde, vol. 10, p. 1.

P. **465. Bettina**: Sämtliche Schriften (Berl., 1853, 11 voll.). Saggi del Königsbuch editi da

Max Koch: *K* vol. 146, II. — Un saggio di Herm. Grimm: *JbG* vol. 1, p. 1 ed in « Goethes Briefwechsel mit einem Kinde » (4ª ed., Berl., 1890). Mor. Carriere, Bettina: estratto da Nord und Süd, vol. 40, p. 65-103 (Breslau, 1886). Reinh. Steig: Deutsche Rundschau, 1892, p. 262-274. Gg. Fr. Daumer, Semiramis (Frankf. a. M., 1836). — Bettinas herrliche Briefe an den König herausg. von L. Geiger: Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. (Frankf. a. M., 1906). — K. H. Strobl, Bettina von Arnim (Bielef., 1906): Frauenleben, vol. 10. Waldemar Oehlke, Bettinas Briefromane: *Pal* vol. 41.

P. **465. Gutzkow**: Opere scelte edite da Heinr. Hubert Houben: *HKl* (12 voll.). Wally. Kritische Ausgabe nebst einer Folge von Streitschriften herausg. von Eug. Wolff (Jena, 1905). Dramatische Werke (Leipz., 1862-63, 20 voll.). Die Hauptdramen in *MV*. Gesammelte Werke (Frankf. a. M., 1845-46, 10 voll.; Jena, 1872-76, 12 voll.). Vermischte Schriften (Leipz., 1842, 3 voll.). Die deutsche Revue herausg. v. I. Dresch: *DLD* n. 132. — Note autobiografiche: Rückblicke auf mein Leben (Berl., 1875); Aus der Knabenzeit (Frankf. a. M., 1852 e 1871, 2 voll.); Lebensbilder (Stuttg., 1869-71, 3 voll.). — Ad. Stern, Zur Literatur der Gegenwart, p. 129-200 (Leipz., 1880). Heinr. Hub. Houben, Gutzkow-Funde (Berl., 1901). *Lo stesso,* Studien über die Dramen Gutzkows (Berl., 1899). Aug. Caselmann, Gutzkows Stellung zu den religiös-ethischen Problemen seiner Zeit (Augsb., 1900). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 3, p. 255-312 (7ª ediz., Oldenb., 1904). — I. Dresch, Gutzkow et la Jeune Allemagne (Par., 1904). — K. Rosenkranz, Gutzkows *Ritter vom Geist*: Neue Studien, vol. 2, p. 233 (Leipz., 1875). Alex. Jung, Briefe über Gutzkows Ritter vom Geist (Leipz., 1856). Alex. Alt, Briefe über Gutzkows *Zauberer von Rom* (Prag, 1859). — Rud. Göhler, Gutzkow und das Dresdner Hoftheater: *ThA* vol. 1, p. 97; vol. 2, p. 193.

P. **466. Seydelmanns** Leben und Wirken dargestellt v. Heinr. Th. Rötscher (Berl., 1845). — **Devrient**: Emil Devrient, sein Leben, Wirken, Nachass. von Heinr. Hub. Houben (Frankf. a. M., 1903). *Eduard* und Therese Devrient, Briefwechsel herausg. von Hans Devrient (Stuttg., 1909).

P. **467. Laube**: Gesammelte Werke (50 voll.); opere scelte (10 voll.), ambedue con biografia, edite da Hub. Houben: *HKl*. Laube stesso pubblicò « Erinnerungen » (Wien, 1875-80, 2 voll.). — Dramatische Werke (Leipzig, 1845-75, 13 voll.; *ibidem*, 1880, 11 voll.); gesammelte Schriften (Wien, 1875-80, 16 voll.). — Polen (Fürth, 1833). — Burgtheater (2ª ed., Leipz., 1891); Norddeutsches Theater (Leipz., 1872); Wiener Stadttheater (Leipz., 1875). Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze: *ThG* vol. 7-8. — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 3, p. 313-372 (7ª ed., Oldenb., 1904). O. Kraus, Laube: Konservative Monatsschrift, 1885, vol. 5, p. 339 e seg. Gg. Altmann, Laubes Prinzip der Theaterleitung: *BonnS* vol. 5. Alex. v. Weilen, Laube u. Shakespeare: *JbSh* vol. 43, p. 98.

P. **468. Birch-Pfeiffer**: Gesammelte dramatische Werke (Leipz., 1863-80, 23 voll.). Gesammelte Novellen und Erzählungen (Leipz., 1863-65, 3 voll.).

P. **469. Benedix**: Gesammelte dramatische Werke (Leipz., 1871-75, 27 voll.). Parecchi drami in *MV*.

P. **469. Heine**: Sämtliche Werke, inclusivi tre volumi di lettere (Hamb., 1861-63, 21 voll.); quindi la « Bibliothekausgabe (Hamburg, 1885, 12 voll.; vol. 13: Biografia). Ottime edizioni con biografia e note di Ernst Elster: *MKl* (7 voll.); di Elster pure un grande numero di studi particolari e importanti contributi al carteggio. L'edizione critica di Elster del « Buch der Lieder »: *DLD* n. 27; Lieder und Gedichte mit englischem Kommentar von C. A. Buchheim (Lond., 1897). A compenso della autobiografia distrutta dagli eredi di Heine, Gustav Karpeles compilò le « Memorie » di Heine (3ª ed., Berl., 1909) dalle opere, dalle lettere e dai colloquii. — La prima biografia scientifica con ricco materiale « Heines Leben und Werke » von Ad. Strodtmann (2ª ed., Berl., 1873, 2 voll.); nuova esposizione di « Heines Lebensgang und Schriften » von Rob. Prölss (Stuttg., 1886). Wilh. Holzamer, Heine: *D* vol. 40. — Da un punto di vista rigidamente cristiano-tedesco Ad. Bartels, Heine. Auch ein Denkmal (Dresd., 1906) e Xanthippus (Franz Sandvoss), Was dünket euch um Heine? (Leipz., 1888). — Jules Legras, Heine Poète (Par., 1897). Max Nietzki, Heine als Dichter und Mensch (Königsb., 1895). Henri Lichtenberger, Heine Penseur (Paris, Alcan). — Herm. Hüffer, Heine. Gesammelte Aufsätze (Berl., 1906). Gg. Mücke, Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter: *FM* vol. 34. W. Siebert, Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann: *BMb* fasc. 7. John Scholte-Nollen, Heine and Wilhelm Müller: Modern Language Notes, vol. 17 (1902), p. 208 e 262. Fel. Melchior, Heines Verhältnis zu Lord Byron

(Berl., 1903). Artur Luther, Byron, Heine, Leopardi (Moskau, 1904). W. Ochsenbein, Lord Byrons Einfluss auf den jungen Heine: *U* fasc. 6. Stefan Vacano, Heine und Sterne (Berl., 1907). C. Bonardi, Heine nell'opera di Carducci (Sassari, 1903); Heine nella Letteratura italiana (Livorno, 1907). L. Betz, Heine in Frankreich (Zür., 1895); Heine und Alfred de Musset (Zür., 1897). P. Besson, Heines Beziehungen zu Victor Hugo: *StvglL* vol. 5, p. 121. L. Betz, Die französische Literatur im Urteile Heines (Berl., 1897). Per il culto napoleonico di Heine cfr. p. 441 (Poesia napoleonica). — P. Remer, Die freien Rhythmen in Heines Nordseebildern (Rostock, 1889). — Lion Feuchtwanger, Heines Rabbi von Bacherach (Münch., 1907). — Helene Herrmann, Studien zu Heines Romanzero (Berl., 1906).

3. La scuola poetica sveva, e la letteratura anteriore alla rivoluzione del 1848 in Austria. P. 473-494.

P. **473**. Rud. Krauss, Schwäbische Literaturgeschichte (Freiburg, 1899, 2 voll.). Herm. Fischer, Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens (Tübing., 1891 e 1899, 2 voll.). E. Plank, Die Lyriker des schwäbischen Klassizismus (Stuttg., 1896). Wilh. Lang, Von u. aus Schwaben (Stuttg., 1885-90, 7 fasc.). Ambros Mayr, Der schwäbische Dichterbund (Innsbr., 1886). K. Strackerjan, Die schwäbischen Dichter und Rückert (Oldenburg, 1883). Aug. Holder, Geschichte der schwäbischen Dialektdichtung (Heilbronn, 1896). — O. Ellen, Geschichte des Schwäbischen Merkurs 1775-1885 (Stuttg., 1885).

P. **473. Uhland**: Edizione critica completa delle Poesie per cura di Jul. Hartmann e E. Schmidt (Stuttg., 1898, 2 voll.). Werke (Gedichte, beide Dramen und dramatische Fragmente, Politische Reden und Aufsätze, Drei wissenschaftliche Aufsätze und Briefe) herausg. von L. Fränkel: *MKl* (2 voll.). Poesie (scelte) con un ricco commento inglese di Thomas Hewett Waterman (Neuyork, 1896). — 28 abbozzi dramatici furono pubblicati da Adalb. Keller, Uhland als Dramatiker (Stuttg., 1877). Gli « Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage » furono editi per la prima volta da F. Pfeiffer (Stuttg., Cotta, 1865-73, 8 voll.); ora sono facilmente accessibili colle poesie e coi drami nel volume in quarto di L. Holthof « Uhlands sämtliche Werke » (Stuttg., 1901, Deutsche Verlagsanstalt). Completamento degli scritti scientifici di Uhland: L. Holland, Mitteilungen aus Uhlands akademischer Lehrtätigkeit (Leipz., 1886). W. Moestue, Uhlands nordische Studien (Berl., 1902); inoltre *StvglL* vol. 4, p. 101: vol. 9, p. 223. Uhlands Briefwechsel mit Jos. Freiherrn von Lassberg (Wien, 1870). — Das Tagebuch von 1810 a 1820 herausg. von Jul. Hartmann (2ª ed., Stuttg., 1898). — Numerose *Lettere* di ed a Uhland presso Karl Mayer, Uhland, seine Freunde u. Zeitgenossen (Stuttg., 1867, 2 voll.; particolarmente importante). — *Biografie:* Otto Jahn, Uhland. Mit literarhistorischen Beilagen (Bonn, 1863). « Uhland, sein Leben u. seine Dichtungen » del suo amico Fr. Notter (Stuttg., 1863, con numerose lettere). « Uhlands Leben » della sua vedova (Stuttg., 1874). Herm. Fischer, Uhland (Stuttg., 1887) ed i rapporti di Uhland colle letterature straniere: *ZvglL* vol. 1, p. 365. Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, n. s., vol. 4, p. 97-169 (Stuttg., 1863). Intorno alla posizione ed alle lotte politiche di Uhland: Heinr. v. Treitschke, Historische u. politische Aufsätze, vol. 1, p. 197-304 (6ª ediz., Leipz., 1903). Uhland-Urkunden im 2. Bericht des schwäbischen Schillervereins (Marbach, 1898). — Heinr. Düntzers Erläuterungen der Balladen und Romanzen (7ª ediz., Leipz., 1879), der Dramen u. Dramenentwürfe (Leipz., 1892). P. Eichholtz, Quellenstudien zu Uhlands Balladen (Berl., 1879). — Hans Haag, Uhland. Die Entwicklung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes (Stuttg., 1907). Alfred Schmidt, Zur Entwickelung des rhythmischen Gefühls bei Uhland. Ein Beitrag zur Theorie der neuhochdeutschen Strophenformen (Altenb., 1904). L. Holland, Uhlands Mähderin (Tübing., 1874). *Lo stesso,* Uhlands Merlin (Stuttg., 1876). R. Fasold, Altdeutsche und dialektische Anklänge in Uhlands Poesie: Herrigs Archiv, vol. 72, p. 405-414. Hubert Eug. Schulzen, Mittelhochdeutsche Anklänge in Uhlands Gedichten (Thann, 1879). Harry Maync, Uhlands Jugenddichtung (Berl., 1899). James Taft Hatfield, Uhland's earliest Ballad and its Source: Journal of Germanic Philology, vol. 2, p. 1 (Bloomington, 1898).

P. **476. Schwab**: Le poesie completissime in *Reclam* n. 1641-45. Molte delle saghe e dei *Volksbücher* in *MV*. Kleine prosaische Schriften ausgewählt von K. Klüpfel (Freiburg, 1882). — Leben, erzählt von seinem Sohne Christof Th. Schwab (Freib., 1883). K. Klüpfel, Schwab als Dichter und Schriftsteller (Stuttg., 1881).

P. **476. Kerner**: Sämtliche Werke (inclusavi « Seherin von Prevorst ») herausg. von Walter Heichen (Berl., 1903, 8 voll.). Sämtliche poetische Werke herausg. von Jos. Gaismaier:

HKl (4 voll.). Ristampa del « Bilderbuch » (Stuttg., 1886). Briefwechsel mit seinen Freunden (Stuttg., 1897, 2 voll.; inoltre Süddeutsche Monatshefte. Jahrg. 2, p. 668) e « Das Kernerhaus und seine Gäste » (2ª ed., Stuttg., 1897), ambedue editi dal figlio Theobald Kerner; dalla figlia Marie Niethammer « Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus » (Stuttgart, 1877). — Briefe und Gedichte: *StrglL* vol. 7, p. 439; vol. 8, p. 371; vol. 9, p. 1. — Dav. Fr. Strauss, Kerner (1839 e 1862): Gesammelte Schriften, vol. 1, p. 119-173 (Bonn, 1876). Alfred Marchand, Poètes et Penseurs, p. 1-205 (Par., 1892). F. Heinzmann, Kerner als Romantiker (Tübing., 1908). — Jos. Gaismaier, Ueber Kerners Reiseschatten als Beitrag zur Geschichte der Romantik: *ZrglL* vol. 13, p. 492, e vol. 14, p. 76.

P. 478. **Knapp** als schwäbischer Dichter, von Karl Gerok (Stuttg., 1879). **Gerok**, von H. Mesapp (Stuttg., 1890).

P. 478. **Strauss**: Gesammelte Schriften, eingeleitet v. Ed. Zeller (Bonn, 1876-77, 12 voll.). Ausgewählte Briefe herausg. von Ed. Zeller (Bonn, 1895). — Ed. Zeller, Dav. Fr. Strauss (Heidelb., 1876-78, 2 voll.). Theob. Ziegler, Strauss (1 vol., Strassb., 1908). — Fr. Th. Vischer, Dr. Strauss u. die Wirtemberger; Strauss als Biograph; Alter und neuer Glaube: Kritische Gänge, vol. 1, p. 3-160 (Tübing., 1844), e Nuova Serie, vol. 3, p. 1 (Stuttg., 1861); vol. 6, p. 203 (Stuttg., 1873).

P. 478. **Vischer**: Auch Einer, Volksausgabe (Berl., 1904). Allotria (componimenti minori, Stuttg., 1892). *Note autobiografiche:* Altes und Neues, vol. 3, p. 250 (Stuttg., 1889). — Carteggio con Konr. Ferd. Meyer: Süddeutsche Monatshefte, annata 3, vol. 1, p. 172. Briefe aus Italien (Münch., 1908, prima nei Süddeutsche Monatshefte, vol. 1 e sg.). — *AdB* vol. 40, p. 31 (Rich. Weltrich). Theob. Ziegler, Vischer (Stuttg., 1893). Ilse Frapan, Vischer-Erinnerungen (2ª ed., Stuttg., 1889). Gottfried Keller, Nachgelassene Schrifte, p. 173-197 (2ª ed., Berl., 1893).

P. 479. **Mörike**: Sämtliche Werke herausg. von Rud. Krauss: *HKl* (6 voll.) e *HV*. Scelta di H. Maync: *MKl* (3 voll.). *MV* n. 1443-49, 1450, 1457-59. Gedichte (17ª ed., Leipz., 1903). Gesammelte Erzählungen (5ª ed., Leipz., 1900). Rud. Krauss, Mörike als Gelegenheitsdichter (Stuttg., 1895). — Jugendbriefe: *ZrglL* vol. 9, p. 352; Briefe aus Mörikes Sturm- und Drangzeit: Deutsche Rundschau, vol. 21, p. 102. Briefwechsel mit Herm. Kurz, Schwind, Storm herausg. von Jak. Bächtold (Stuttgart, 1885 1890, 1891). Lettere scelte edite da K. Fischer e Rud. Krauss (Berl., 1903-04, 2 voll.): inoltre Süddeutsche Monatshefte, vol. 1, p. 413; vol. 2, p. 854. Gedichte und Briefe an seine Braut Margarete von Speeth: Estratto dalla Allgemeine Zeitung (Münch., 1903). — Jul. E. von Günthert, Mörike und Notter (Berl., 1886). Lebensbild von Herm. Fischer (Stuttg., 1881). Jak. Bächtold, Kleine Schriften, p. 228 (Frauenfeld, 1899). Biografia più vasta di K. Fischer (Berl., 1901) e di H. Maync (Stuttg., 1902). — W. Camerer, Mörike und Klara Neuffer (Marbach, 1908). — Intorno a *Maler Nolten* e *Gedichte*: Friedr. Theob. Vischer, Kritische Gänge, vol. 2, p. 216-281 (Tübing., 1884): Altes und Neues, vol. 1, p. 175 (Stuttg., 1881). — K. Fischer, Mörikes künstlerisches Schaffen u. dichterische Schöpfungen (Berl., 1903). H. Ilgenstein, Mörike und Goethe (Berl., 1902).

P. 479. **Herm. Kurz**: Sämtliche Werke herausg. von Herm. Fischer: *HKl* (12 voll.): nel vol. 11 « Jugenderinnerungen ». — Il carteggio con Mörike (Stuttgart, 1885) contiene l'idillio di Kurz « *Der Blättler* ». — Isolde Kurz (*la figlia*), Kurz. Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte (Münch., 1906). — Ferd. Kürnberger, Literarische Herzenssachen, p. 154-178 (Wien, 1877). Em. Sulger-Gebing, Kurz, ein deutscher Volksdichter, Charakteristik und Bibliographie (Berl., 1904). Herm. Fischer, Kurz in seinen Jugendjahren: Süddeutsche Monatshefte, annata 3, pag. 52 segg.

P. 480. **Austria**: *Wurzbach*. — Cfr. a p. 233. — Lo « *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* », che cominciò ad uscire nel 1890, forma un centro per la storia della letteratura austriaca (*JbGr*); Ristampa di opere e di documenti in *Lit-VerW* e nella « *Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen* », cominciata in Praga nel 1894. — Fr. Dingelstedt, Die Poesie in Oesterreich, herausg. von K. Glossy: *JbGr* vol. 9, p. 282-321. Alfred Marchand, Les Poètes lyriques de l'Autriche (2ª ed., Par., 1881 e 1886, 2 voll.). — Gustav Pollak, Grillparzer and the Austrian Drama (Neuyork, 1907). Stefan Hock, Von Raimund bis Anzengruber: *JbGr* vol. 15, p. 31. *Lo stesso*, Vormärzliche Pamphlete: *JbGr* vol. 17, p. 128. Wolfgang v. Wurzbach, Das spanische Drama am Burgtheater zur Zeit Grillparzers: *JbGr* vol. 8, p. 108. K. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur: *JbGr* vol. 7, p. 238.

P. 480. **Karoline Pichler**: Sämtliche Werke (Wien, 1828-44, 40 voll.). Denkwürdig-

keiten aus meinem Leben (Wien, 1844, 4 voll.). — Briefe an und von Therese Huber: *JbGr* vol. 3, p. 269; vol. 17, p. 190. — Karoline Pichler und Hormayr: *JbGr* vol. 12, p. 212-243.

P. **481. Schubert**, von Arturo Farinelli (Prag, 1897). *AdB* vol. 32, p. 614 (Heinr. Welti). W. Klette, Schubert: *M* vol. 22. — *JbGr* vol. 16, p. 99-163.

P. **481. Collin**: Sämtliche Werke (Wien, 1812 a 1814, 6 voll.); la tragedia *Regulus* edita da H. Kny (Wien, 1889); da Ad. Hauffen: *K* vol. 139, II; *MV* n. 573-4. — Ferd. Laban, Collin, ein Beitrag zur neueren deutschen Literatur in Oesterreich (Wien, 1879). Jos. Wihan, Collin und die patriotisch-nationalen Kunstbestrebungen in Oesterreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts: *Euph*, fasc. suppl. 5, p. 93-199. W. Münch, Collin u. Shakespeare: *JbSh* vol. 41, p. 22.

P. **481. Schreyvogel**: Gesammelte Schriften (Braunschw., 1836, 4 voll.). — Der Roman meines Lebens: *JbGr* vol. 9, p. 258. Tagebücher: *ThG* vol. 2 e 3. Rapporti di Schreyvogel con Goethe; con Grillparzer; Schreyvogel in Jena: *JbGr* vol. 10, p. 96; vol. 11, p. 1-22; vol. 14, p. 114. Progetto di una rivista ebdomadaria: *JbGr* vol. 8, p. 304; vedi anche a p. 236 (Burgtheater). Eugen Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen: *JbSh* vol. 39, p. 87; vol. 41, p. 135; vol. 43, p. 53.

P. **482. Töpfer**: Dramatische Werke herausg. von Herm. Uhde (Leipz., 1873, 4 voll.).

P. **483. Grillparzer**: L'edizione critica completa (25 voll.) decretata dalla città di Vienna cominciò a uscire nel 1810. Sämtliche Werke mit Einleitungen von Heinr. Laube (Stuttg., 1872, 10 voll.); 5ª ed. con biografia di Aug. Sauer (ibidem, Cotta, 1892, 20 voll.). Sämtliche Werke herausg. von Mor. Necker: *HKl* (16 voll.). *Scelta* di Rud. Franz: *MKl* (5 voll.). Autobiografia: vol. 19 della 5ª ediz. (Cotta); cfr. Adalb. Fäulhammer, Grillparzers Selbstbiographie (Troppau, 1878). — *Briefe* u. Tagebücher (Stuttgart, 1903, 2 voll.); *JbGr* vol. 18, p. 300. Colloquii e note caratteristiche della sua personalità giusta i contemporanei: *Lit-VerW* vol. 1, 3, 6. — *Gespräche* mit Auguste v. Littrow-Bischoff (Wien, 1873), L. Aug. Frankl (2ª ed., Wien, 1884), Ad. Foglar (2ª ed., Stuttg., 1891), W. v. Wartenegg (Wien, 1901); mit Rob. Zimmermann, Josefine v. Knorr und Emil Wickerhauser: *JbGr* vol. 4, p. 343; vol. 5, p. 327; vol. 14, p. 268. — *Biografia e saggi*: La miglior biografia è la traduzione tedesca di Moritz Necker del lavoro francese di Augusto Ehrhard: *Grillparzer*, sein Leben und seine Werke (Münch., 1902); cfr. *JbGr* vol. 10, p. 301. Hans Sittenberger, Grillparzer, sein Leben und Wirken (Berl., 1904). Heinr. Laube, Grillparzers Lebensgeschichte (Stuttg., 1884). Adalb. Fäulhammer, Grillparzer, eine biographische Studie (Graz, 1884). Sigismund Friedmann, Francesco Grillparzer (Milano, 1893): Il dramma tedesco del nostro secolo, vol. 3; tradotto con abbreviature da L. Weber (Leipz., 1900). Betty Paoli, Grillparzer und seine Werke (Stuttg., 1875). Max Koch, Grillparzer, eine Charakteristik (Frankf. a. M., 1891). — Joh. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Zwiespalts zwischen Gemüt und Leben, als Dichter des Willens zum Leben, als Dichter des Komischen: Gesammelte Aufsätze, p. 162-284 (Münch., 1908). Em. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie (Wien, 1890). — W. v. Hartel, Grillparzer u. die Antike: *JbGr* vol. 17, p. 165. Fr. Jodl, Grillparzer und die Philosophie: *JbGr* vol. 8, p. 1; vol. 10, p. 45. Fr. Strich, Grillparzers Aesthetik: *FM* vol. 29. — Rapporto colla musica, vedi a p. 451 (Beethoven). — *Poesie:* Wiener Grillparzer-Album herausg. von Theob. von Rizy (Stuttg., 1877): cfr. Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1878, n. 188. Stuttg. (Cotta). 1891; *HV* (2 voll.). — Hans Widmann, Grillparzer als Lyriker (Görz, 1874). Aug. Sauer, Proben eines Kommentars zu Grillparzers Gedichten: *JbGr* vol. 7, p. 1-170; vol. 18, p. 303. Artur Petak, Goethesche Einflüsse auf Grillparzers Lyrik: *JbGr* vol. 17, p. 1. L. Wyplel, Byron und Grillparzer: *JbGr* vol. 14, p. 26-59. *Grillparzer dramaturgo:* Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 3, p. 1-93 (7ª ed., Oldenb., 1904). Aug. Ehrhard, Le théâtre en Autriche (Par., 1900). Gustav Pollak, v. sopra, a p. 481 (Austria). Joh. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen (Nördling., 1888); inoltre *JbGr* vol. 4, p. 1 e vol. 10, p. 4. Alfred Klaar, Grillparzer als Dramatiker (Wien, 1891). Em. Reich, Grillparzers Dramen (Dresd., 1894). Gerhard Heine, Grillparzer als Dichter geschichtlicher Dramen: *ZfdU* vol. 18, p. 289-317. Oswald Redlich, Grillparzers Verhältnis zur Geschichte (Wien, 1900). R. M. Werner, F. Grillparzer, Kritik und Untersuchung: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1884, n. 154-160. Ad. Lichtheld, Grillparzer-Studien (Wien, 1886). A. Cafasso, Das Bild in der dramatischen Sprache Grillparzers (Leoben, 1884). H. Küchling, Studien zur Sprache des jungen Grillparzer (Leipz., 1900). O. E. Lessing, Schillers Einfluss auf Grillparzer

(Madison, 1902); inoltre Journal of Germanic Philology, vol. 5, p. 33, e *JbGr* vol. 15, p. 130. *Lo stesso*, Grillparzer und das neue Drama (Münch., 1905). K. Niederhafner, Der Einfluss der Griechen auf Grillparzer (Wien, 1892). Jul. Schwering, Grillparzers hellenische Trauerspiele auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder geprüft (Paderb., 1891). Artur Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega (Berlin, 1894). — *Ahnfrau:* Jos. Kohm, Die Ahnfrau in ihrer gegenwärtigen u. früheren Gestalt (Wien, 1903); inoltre *JbGr* vol. 11, p. 22. *Intorno alle fonti:* Jak. Minor, Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1885, n. 71; Hans Lambel: Wiener Presse, 1884, n. 16 (rimando a « Andacht zum Kreuze » di Calderon); Ludw. Wyplel: *Euph* vol. 7, p. 725. — Jak. Minor, Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau: *JbGr* vol. 9, p. 1-85. — Viktor Terlitza, Grillparzers Ahnfrau und die Schicksalsidee (Bielitz, 1883). Egon v. Komorzynski, Die Ahnfrau und die Wiener Volksdramatik: *Euph* vol. 9, p. 350. Hans Schwetz, Ueber die dramatische Sprache der Ahnfrau (Horn, 1878). — *Sappho:* Schwering, op. cit., p. 1-67. R. M. Werner: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1884, n. 156. Franz Kunz, Aesthetische Würdigung der Sappho (Teschen, 1889). *Euph* vol. 10, p. 292 (O. E. Lessing). — *Das goldene Vlies:* Schwering, op. cit., p. 68-150. H. F. Müller, Euripides' Medea und Das goldene Vlies: Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, p. 269-398 (2ª ediz., Wolfenb., 1909). Herm. Purtscher, Die Medea des Euripides verglichen mit der von Grillparzer und Klinger (Innsbr., 1880). G. Deile, Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit Euripides und Seneca verglichen (Erfurt, 1901). R. Tscher, Vergleichung der Medea von Euripides u. Grillparzer (Bern, 1900). K. Landmann, Das goldene Vlies und Der Ring des Nibelungen: *ZvglL* vol. 4, p. 160. Zu den Argonauten: Eug. Kilian, *JbGr* vol. 3, p. 366. — *König Ottokar:* Untersuchung über die Quellen der Tragödie von Alfred Klaar (Leipz., 1885). Per la storia della tragedia: K. Glossy, *JbGr* vol. 9, p. 213. — *Ein treuer Diener seines Herrn:* Mor. Necker: *JbGr* vol. 3, pag. 1. *Euph* vol. 7, p. 451 (Speier); vol. 9, p. 677, e vol. 10, p. 159 (Wyplel). — *Des Meeres und der Liebe Wellen:* Schwering, op. cit., p. 151-183. M. H. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung (Berl., 1890). Gg. Knaack, Hero und Leander: Festgabe für F. Susemihl, p. 46 (Leipz., 1898). — *Der Traum ein Leben:* Rich. Mayer: *VLG* vol. 5, p. 430-452. Stefan Hock, Eine literarhistorische Untersuchung (Stuttg., 1904), e *JbGr* vol. 13, p. 75-122. Rud. Payer v. Thurn; Oesterreichisch-ungar. Revue, vol. 10, p. 34 e 153. — *Weh dem, der lügt:* Jak. Minor, *JbGr* vol. 3, p. 41, e *Euph* vol. 3, p. 265. — *Ein Bruderzwist in Habsburg:* K. Landmann, Die Kaiserreden im Bruderzwist: *ZfdU* vol. 5, p. 26. — *Die Jüdin von Toledo* in Geschichte und Dichtung, von Wolfgang von Wurzbach: *JbGr* vol. 9, p. 86. Alfred v. Berger, Dramaturgische Vorträge, p. 34-60 (2ª ed., Wien, 1891). Markus Landau: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1884, n. 298, e Wiener Monatsblätter, 1894, n. 7. — *Frammenti dramatici:* A. Sauer und I. Minor, Zu Grillparzers dramatischen Fragmenten: *VLG* vol. 1, p. 443-469 e vol. 5, p. 621. — *Spartakus:* Jan Muszkat-Muszkowski, Spartakus. Eine Stoffgeschichte, p. 55-74 (Leipz., 1909). — *Esther*, vollendet von Rud. Krauss (Stuttg., 1903). Alfr. von Berger, Dramaturgische Vorträge, p. 168-190 (2ª ediz., Wien, 1891). — *Hannibal: Euph* fascicolo suppl. 1, p. 94. — *Purpurmantel:* Alfr. v. Berger, *JbGr* vol. 8, p. 22.

P. 487. **Prechtler**: Adam Müller-Guttenbrunn, Prechtler und Grillparzer: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1882, n. 105; Im Jahrhundert Grillparzers, p. 28-81 (Münch., 1904).

P. 487. **Halm**: Werke (Wien, 1856-72, 12 voll.). Ausgewählte Werke herausg. v. Ant. Schlossar: *HKl* (4 voll.) e *HV. MV* n. 1334 e 1343-4. Briefwechsel mit Enk. von d. Burg (Wien, 1879). Halm und die Familie Rettich: *JbGr* vol. 16, p. 52. — K. Tomaschek, Halm und Grillparzer (Wien, 1872). — H. Schneider, Halm und das spanische Drama: *Pal* vol. 28. — Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Literaturgeschichte (Heidelb., 1888). Cfr. la nota riferentesi ad Hauptmann. Per il « Wildfeuer »: *VLG* vol. 5, p. 158.

P. 487. **Bauernfeld**: Gesammelte Schriften (Wien, 1871, 8 voll.). Dramatischer Nachlass (Stuttg., 1893). Ausgewählte Werke herausg. von Emil Horner: *HKl* (4 voll.). Gesammelte Aufsätze: *Lit-VerW* vol. 4. — Adattamento scenico del *Fortunat* di Eug. Kilian (Halle, 1902); inoltre *JbGr* vol. 9, p. 128 (Horner). — Tagebücher: *JbGr* vol. 5, p. 1-217; vol. 6, p. 85-223; v. inoltre le note critiche: *JbGr* vol. 13, p. 277-337. Schwinds Briefe an Bauernfeld: *JbGr* vol. 6, p. 225. — Emil Horner, Bauernfeld (Leipzig, 1900), e *JbGr*

vol. 12, pag. 42. Adam Müller-Guttenbrunn, Bauernfeld: Im Jahrhundert Grillparzers, p. 117 (Münch., 1904).

P. 487. **Raimund**: Sämtliche Werke herausg. von Ed. Castle: *HKl*. *MV* n. 436-438. Briefe an Toni Wagner: *JbGr* vol. 4, p. 145. — Raimunds Vorgänger Bäuerle, Meisl, Gleich. *Scelta* edita da Rud. Fürst: *ThG* vol. 10. — Per la biografia di Raimund: L. Aug. Frankl (Wien, 1884). Sulla fine di Raimund: *JbGr* vol. 8, p. 267. — Arturo Farinelli, Grillparzer und Raimund (Leipz., 1897). E. Schmidt, Charakteristiken, vol. 1, p. 381 (2a ed., Berl., 1902). Heinr. von Treitschke, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, vol. 2, p. 23 (Leipz., 1882). H. von Wolzogen, Raimund (Berl., 1906): Deutsche Bücherei, vol. 67. Adam Müller-Guttenbrunn, Raimund: Im Jahrhundert Grillparzers, p. 97 (Münch., 1904). — Edm. Dorer, Der Verschwender auf der Bühne: Nachgelassene Schriften, vol. 2, p. 115 (Dresd., 1893); inoltre Herm. Uhde: *Archiv* vol. 5, p. 278. Markus Landau, Der Menschenhass auf der Bühne: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1890, n. 146-152. — Peter Cornelius, Der Diamant des Geisterkönigs (1867): Werke, vol. 3, p. 144 (Leipz., 1904). — Eug. Kilian, Raimunds « Gefesselte Phantasie »: *JbGr* vol. 12, p. 191.

P. 489. **Nestroy**: Gesammelte Werke (Stuttg., 1890, 12 voll.). Werke herausg. von O. Rommel (Berl., o. J., Bong, 2 voll.). — Un saggio di Hans Sittenberger: *JbGr* vol. 11, p. 125-164. L. Langer, Nestroy als Satiriker (Wien, 1908).

P. 489. **Stifter**: Ausgewählte Werke herausg. von Rud. Fürst: *HKl* (6 voll.). *MV* n. 1251-2. Briefe (Prag, 1869, 3 voll.) und *JbGr* vol. 9, p. 167-212. — Alois Raimund Hein, Stifter, sein Leben und seine Werke (con lettere e bibliografia, Prag, 1904). Emil Kuh, Zwei Dichter Oesterreichs, Grillparzer u. Stifter (Pest, 1872). W. Kosch, Stifter und die Romantik: *StPr* fasc. 1. Theod. Klaiber, Stifter (Stuttg., 1905). E. Bertram, Studien zu Stifters Novellen: *BonnS* vol. 3, F. Spengler, Zu Stifters Nachsommer (Teschen, 1907).

P. 489. **Rank**: Erinnerungen aus meinem Leben (Prag, 1896): Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen, vol. 5. — K. Pröll, Rank, der Erzähler des Böhmerwaldes (Prag, 1892).

P. 490. **Feuchtersleben**: Sämtliche Werke mit Biographie herausg. von Fr. Hebbel (Wien, 1851 a 1853, 7 voll.). Ausgewählte Werke: *HKl* (5 voll.). *MV* n. 616-7. — Mor. Necker, Feuchtersleben, der Freund Grillparzers: *JbGr* vol. 3, p. 61. — Betti Paoli und Feuchtersleben: *JbGr* vol. 12, p. 199. Briefe an Zauper: *JbGr* vol. 15, p. 290.

P. 490. **Zedlitz**: Dramatische Werke (Stuttg., 1830-36 e 1860, 4 voll.); Gedichte (5a ed., Stuttg., 1855); Soldatenbüchlein (Wien, 1849); Altnordische Bilder (Stuttgart, 1850); Waldfräulein (Stuttg., 1843). *Uno schizzo autobiografico*: *JbGr* vol. 18, p. 172. Briefe an Hammer-Purgstall: *JbGr* vol. 7, p. 203. — Ed. Castle, Der Dichter des Soldatenbüchleins: *JbGr* vol. 8, p. 33-107. Artur L. Jellinek, Die Heirat aus Rache: *ZvglL* vol. 14, p. 319. — Ed. Castle, Zedlitz' Anstellung im Staatsdienst: *JbGr* vol. 17, p. 145. ....., Zedlitz. Ein Dichterbild aus dem vormärzlichen Oesterreich (Glogau, 1909). — Oswald Flöck, Zedlitz und die deutsche Kanzonendichtung: *BBr*.

P. 491. **Leitner**: Gedichte ausgewählt von Ant. Schlossar: *Reclam* n. 5091-93. — R. M. Werner, K. Gottfr. v. Leitner: Vollendete und Ringende, p. 103 (Minden, 1900). Cfr. a p. 492 (Grün).

P. 491. **Seidl**: Ausgewählte Werke herausg. von Wolfgang v. Wurzbach: *HKl* (4 voll.).

P. 491. **Paoli**: Gesammelte Aufsätze herausg. v. Helene Bettelheim-Gabillon: *Lit-VerW* vol. 9. *Lettere*: *JbGr* vol. 12, p. 199; vol. 18, p. 177.

P. 492. **Gilm**: S. M. Prem, Der Lyriker H. v. Gilm (Graz, 1896). Rud. Holzer, Herm. v. Gilm: *JbGr* vol. 14, p. 249-267. Arnulf Sonntag, Darstellung von Gilms dichterischem Werdegang (Münch., 1904).

P. 492. **Adolf Pichler**: Gesammelte Werke (Münch., 1904-08, 17 voll.). Geschichten: *HV*. Zu meiner Zeit. Schattenbilder aus der Vergangenheit (Leipz., 1892). — Tagebücher: Süddeutsche Monatshefte vol. 2, p. 606. — M. Morold, Zur Erinnerung an Pichler: *JbGr* v. 11, p. 165. R. M. Werner, Pichler: Vollendete und Ringende, p. 75 (Minden, 1900). S. M. Prem, A. Pichler (Innsbr., 1901). *LitB* vol. 5.

P. 492. **Weber**: I. E. Wackernell, Beda Weber und die tirolische Literatur 1800-1846: *QFfOe* vol. 9. — L. Steub, Sängerkrieg in Tirol (Münch., 1882).

P. 492. **Grün-Auersperg**: Sämtliche Werke herausg. von Anton Schlossar: *HKl* (10 voll.). Gedichte ausgewählt von Alb. Zipper: *Reclam* n. 4879-80. Briefe an seine Gattin: *JbGr* vol. 18, p. 136. Politische Reden und Denkschriften: *Lit-VerW* vol. 5. — Ant. Schlossar, Grün und Leitner: *JbGr* vol. 6, p. 1-83. Un saggio di K. Glossy: *JbGr* vol. 11, p. 105;

vol. 16, p. 237. — P. v. Radics, Grün und seine Heimat (Stuttg., 1876). *Lo stesso,* Verschollenes u. Vergilbtes aus Grüns Leben (Leipz., 1879). Necrologio di Karl Grün: Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung 1876, n. 321 a 337. Grün-Heft des « Getreuen Eckart » (Wien, 1906). — Heinr. von Lessel, Untersuchungen über Grüns Pfaff vom Kahlenberg: *StrglL* vol. 4, p. 9-48; vol. 5, p. 439-484.

P. 493. **Lenau**: Lyrische Gedichte (Stuttg., 1841, Cotta, 2 voll.). Dichterischer Nachlass herausg. v. A. Grün (Stuttg., 1851). Sämtliche Werke (edizione commentata e la più completa) con biografia per cura di M. Koch: *K* vol.154-5; Werke von C. Schaeffer: *MKl* (2 voll.). La vita di Lenau scritta da suo cognato Anton X. Schurz contiene la più importante raccolta di di lettere (Stuttg., 1885, 2 voll.). Briefe an Karl Mayer (2ª ed., Stuttg., 1853). Emma Niendorf (Reinbeck), Lenau in Schwaben (Leipz., 1855). Lenaus Briefe an die Familie Reinbeck (Stuttg., 1896). Tagebuch und Briefe an Sofie Löwenthal (Stuttg., 1891). Lenau und die Familie Löwenthal. Briefe u. Gespräche, Gedichte und Entwürfe herausg. von Ed. Castle (Leipz., 1906). — Sofie Löwenthal-Kleyle, Mesalliiert, Erzählung (Leipz., 1906). — L. Roustan, Lenau et son temps (Par., 1898). L. Aug. Frankl, Zur Biographie Lenaus (2ª ed., Wien, 1885). Ed. Castle, Heimaterinnerungen bei Lenau: *JbGr* vol. 10, p. 80. Joh. Martensen, Ueber Lenaus Faust (Stuttg., 1836). Arturo Farinelli, Ueber Lenaus und Leopardis Pessimismus: Verhandlungen des 8. (Wiener) Neuphilologentages (Hannov., 1898). Ad. W. Ernst, Lenaus Frauengestalten (Stuttg., 1902). — Gg. A. Mulfinger, Lenau in Amerika: Americana Germanica, Reprint, n. 8 (Neuyork, 1903). *Lo stesso,* Kürnbergers Roman « Der Amerikamüde », dessen Quellen und Verhältnis zu Lenaus Amerikareise (Chicagoer Dissertation, Philadelphia, 1903); *inoltre JbGr* vol. 12, p. 15-42. — Kamillo v. Klenze, The Treatment of Nature in the Works of Lenau: Decennial Publications, vol. 3 (Chicago, 1903). Fr. Ratzel, Lenau und die Natur: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1903, n. 218-220. — Alfred v. Berger, Grillparzer über Lenau: *JbGr* vol. 12, p. 3. — Maria Brie, Savonarola in der deutschen Literatur (Bresl., 1903).

P. 493. **Kürnberger**: Dramen und ausgewählte Novellen (Neudrucke, Prag, 1885-1902 e Wien, o. J.). Gesammelte Werke herausg. von O. Erich Deutsch (Münch., 1909 seg., 8 voll.). Der Amerikamüde (cfr. a p. 493, Lenau): *Reclam* n. 2611-15. Novellen: *Reclam* n. 3771. — Briefe: *JbGr* vol. 16, p. 245. Briefe an eine Freundin: *Lit-VerW* vol. 8. — O. E. Deutsch, Kürnberger und die poetische Gerechtigkeit: *JbGr* vol. 18, p. 289.

4. Dalla morte di Immermann ai "Festspiele„ di Bayreuth. P. 495-554.

P. 495. **Rodbertus**: Mor. Wirth, Bismarck, Rodbertus, Richard Wagner, drei deutsche Meister. Betrachtungen über ihr Wirken und die Zukunft ihrer Werke (2ª ed., Leipz., 1885). — **Ernst Haeckel**, Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck (Jena, 1882).

P. 497. **Lirica**: Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz., 1909). — Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850, ausgewählt von Ferd. Avenarius (2ª ed., Leipz., 1884). K. Henckel, Deutsche Dichter seit Heine. Ein Streifzug durch fünfzig Jahre deutscher Lyrik: *Lit* vol. 37-38. — Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik 1840-50, als Beitrag zur deutschen Literatur- u. Nationalgeschichte, von Christian Petzet (Münch., 1903). Die politischen Lyriker unserer Zeit (*Scelta*; Leipz., 1847).

P. 498. **Herwegh**: Werke herausg. von Heinr. Tardel (Berl., Bong, o. J.). — Lasalles Briefe an Herwegh (Zür., 1896). Briefe von und an Herwegh (Münch., 1896). Herweghs Briefwechsel mit seiner Braut (2ª ed., Stuttg., 1906). — Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, vol. 2, p. 282-340 (Tübing., 1844). Rob. Seidel, Herwegh, ein Freiheitssänger (Frankf. a. M., 1905).

P. 499. **Hoffmann von Fallersleben**: Auswahl (Berl., 1892, 7 voll.). Hoffmann stesso discorre delle sue opere scientifiche e poetiche nella sua Autobiografia « Mein Leben » (Hannov., 1868, 6 voll.). — An meine Freunde. Briefe von Hoffmann herausg. von H. Gerstenberg (Berl., 1908). — I. M. Wagner, Hoffmann. Fünfzig Jahre dichterischen und gelehrten Wirkens bibliographisch dargestellt (Wien, 1869). H. Gerstenberg, Henriette von Schwachenberg und Hoffmann von Fallersleben (Berl., 1904).

P. 499. **Wackernagel**: Rud. Wackernagel, Wilh. Wackernagels Jugendjahre (Basel, 1885). Auswahl aus Wackernagels Gedichten herausg. von S. Vögelin (Bas., 1873).

P. 499. **Dingelstedt**: Sämtliche Werke (Stuttg., 1879, 12 voll.). Note autobiografiche nei suoi « Münchner Bilderbogen » (Stuttgart, 1879). — Briefe an Halm: *JbGr* vol. 8, p.132-189.

Ad. Stern, Zur Literatur der Gegenwart, p. 71-128 (Leipz., 1880).

P. **500. Kinkel**: W. Strodtmann, G. Kinkel (Hamb., 1851, 2 voll.). Joesten, Kinkels Leben, Streben und Dichten mit einer Auswahl Kinkelscher Dichtungen (Köln, 1904). Heinr. v. Poschinger, Kinkels sechsmonatliche Haft im Zuchthause zu Naugard (Hamb., 1901). — Gustav Noll, Otto der Schütz in der Literatur (Strassb., 1906). Note autobiografiche nel romanzo della signora Kinkel: « Hans Ibeles in London » (Stuttg., 1860, 2 voll.). Camille Pitollet, Sur un prétendu roman à clef: *Rg* vol. 3, p. 361. I. F. Schulte, Johanna Kinkel nach ihren Briefen und Erinnerungsblättern (Münst., 1908). Intorno a Kinkel in Londra v. Kinkels in London Malvida von Meysenbug nel 2° volume delle sue « Memoiren einer Idealistin » (Stuttg., 1876).

P. **500. Il cenacolo dei poeti renani**: Joh. Joesten, Literarisches Leben am Rhein (Leipz., 1899).

P. **501. Droste-Hülshoff**: Kritische Gesamtausgabe von F. Jostes, in preparazione. Gesammelte Schriften herausg. von Levin Schücking (Stuttg., 1878-79, 3 voll.). Gesammelte Werke mit umfangreicher Biographie v. W. Kreiten (Münst., 1884-1887, 4 voll.); inoltre Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1877, n. 76-77 (H. Hüffer). Sämtliche Werke herausg. von Ed. Arens: *HKl* (6 voll.). *MV* n. 323, 439, 479-483 e 691. — *Briefe* (2ª ed., Münst., 1888); Briefwechsel mit Schücking (Leipz., 1893). — Levin Schücking, A. v. Droste-Hülshoff. Ein Lebensbild (Hannov., 1862). W. Kreiten, Anna Elisabeth Freiin von Droste-Hülshoff, Ein Charakterbild (vol. I, 1 della sua edizione). Herm. Hüffer, A. v. Droste-Hülshoff und ihre Werke mit Briefen (2ª ed., Gotha, 1890): inoltre H. Hüffer, Levin Schücking: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1886, n. 84-87. Gabriele Reuter, Droste-Hülshoff: *Lit* vol. 19. W. v. Scholz, Droste-Hülshoff als westfälische Dichterin (Münch., 1897) e *D* vol. 11. Jos. Wormstal, Droste-Hülshoff im Kreise ihrer Verwandten und Freunde (Münst., 1897). — Berta Badt, Annette von Droste-Hülshoff, ihre dichterische Entwickelung und ihr Verhältnis zur englischen Literatur: *BBr* vol. 17. Leopold Jacoby, Droste-Hülshoff, Deutschlands Dichterin (Hamb., 1890). Jos. Riehemann, Erläuternde Bemerkungen zu Droste-Hülshoffs Gedichten (Osnabr., 1896-98, 2 voll.). A. Bankwitz, Die religiöse Lyrik von Droste-Hülshoff (Jena, 1899). K. Budde, Das geistliche Jahr: Preussische Jahrbücher, vol. 69, p. 340. Schwenkow, Die Religion in der modernen deutschen Frauenlyrik (Hamb., 1905). F. Lucas, Zur Balladentechnik Annettens (Münst., 1906). Lothar Böhme, Die Balladentechnik Annettens: *Euph* vol. 14, p. 724.

P. **502. Freiligrath**: Sämtliche Werke herausg. von L. Schröder: *HKl* (10 voll.). *MV* 1467-1471. — Ein Dichterleben in Briefen, von W. Buchner (Lahr, 1882, 2 voll.). Lettere di Freiligrath in « Erinnerungen aus der Jugendzeit » di Jul. Rodenberg (Berl., 1899). — Gisberte Freiligrath, Beiträge zur Biographie Freiligraths (Mind., 1889). Paul Besson, Freiligrath (Par., 1899). — Kurt Richter, Freiligrath als Uebersetzer: *FM* vol. 11. — E. Hertel, Freiligrath in seiner Bedeutung für die Geographie (Landsb., 1892). — A. Volbert, Freiligrath als politischer Dichter: *BM* fasc. 3. — Intorno a Ida Melos, la moglie del poeta: K. Alfred Kellermann, Braut- und Ehejahre einer Weimaranerin (Weim., 1906).

P. **502. Sealsfield**: Gesammelte Werke (Stuttg., 1843-46, 18 voll.). *MV* n. 1077-1084. — Albert B. Faust, Sealsfield, der Dichter zweier Hemisphären (Weim., 1897). Rob. F. Arnold, Zur Bibliographie Sealsfields: *StvglL* vol. 1, p. 228. — O. Heller, Sealsfield u. der Courrier des États unis: *Euph* vol. 14, p. 718.

P. **504. Duncker**: Rud. Haym, Das Leben Max Dunckers erzählt (Berl., 1891). Heinr. von Treitschke, Duncker: Historische und politische Aufsätze, vol. 4, p. 401 e 439 (Leipz., 1897).

P. **504. Vilmar**: Un saggio di M. Koch: Türmer, vol. 3, I, p. 144.

P. **504. Jordan** e **Simrock**: Simrocks ausgewählte Werke herausg. v. Gotthold Klee: *HKl* (12 voll.); Rheinsagen (Leipz., 1907). — Jos. Bendel, Zeitgenössische Dichter, p. 215-259 (Stuttg., 1882). K. Landmann, Zur Wiedererweckung der deutschen Heldensage im 19 Jahrhundert: Festschrift für Rud. Hildebrand (Leipz., 1894), e *ZfdU* vol. 13, p. 153. Gg. Reinhard Röpe, Die moderne Nibelungendichtung (Hamburg, 1869). P. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur, p. 93-113 (Erlang., 1902). Siegm. Benedikt, Die Gudrunsage in der neueren deutschen Literatur, p. 9 (Rostock, 1902). — N. Hocker, Simrocks Leben u. Werke (Leipzig, 1877). M. Koch, Simrock: Türmer, vol. 4, II, p. 620. — K. Schiffner, Jordan (Frankf., 1889).

P. **507. Scherenberg** und das literarische Berlin von 1840-1860, von Th. Fontane (Berl., 1885). Scherenbergs Gedichte (5ª ed., Leipzig, 1894).

P. **507. Fontane**: Gesammelte Romane u. Erzählungen (Berlin, 1900, 10 voll.). Werke. Erste Reihe Romane (Berl., 1905). Gedichte (Berl., 1851; 4ª ed., 1891). Aus dem Nachlass (2ª ed., Berl., 1908). — Briefe an seine Familie (3ª ed., Berl., 1905, 2 voll.). Lettere a Storm: Neue Rundschau, ottobre 1909. — E. Schmidt, Charakteristiken, vol. 2, p. 233 (Berl., 1901). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 195-224 (3ª ed., Dresd., 1905). F. Servaes, Fontane: *D* vol. 24. Jos. Ettlinger, Fontane: *Lit* vol. 18. M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, p. 228-250 (Stuttgart, 1900).

P. **508. Löwe**: Selbstbiographie, ergänzt v. Helene Löwe (Berl., 1870). — *AdB* vol. 19, p. 300 a 311. — M. Runze, Löwe: *Reclam* n. 4668; Goethe und Löwe (Leipz., 1901). — Fr. v. Hausegger, Die deutsche Ballade: Gedanken eines Schauenden, p. 181-206 (Münch., 1903).

P. **508. Roquette**: Von Tag zu Tage. Dichtungen aus dem Nachlass herausg. von L. Fulda (Stuttgart, 1896). Novellen: *HV*. — Siebzig Jahre. Geschichte meines Lebens (Darmstadt, 1894).

P. **508. Redwitz**: Bernh. Lips, Redwitz als Dichter der 'Amarant': *BM* fasc. 9.

P. **508. Freytag**: Gesammelte Werke (Leipz., 1886-88, 22 voll.), preceduti dalle « Ricordanze della mia vita ». Vermischte Aufsätze herausg. von Ernst Elster (Leipzig, 1901-03, 2 voll.). Die Technik des Dramas (Leipz., 1863; 10ª ed., 1905). — Briefwechsel mit Heinr. von Treitschke (Leipz., 1900); una lettera di Freytag a proposito di « Soll und Haben »: *ZvglL* vol. 13, p. 88. — Sulla carriera professorale di Freytag: Deutsches Wochenblatt, 1895, n. 21-22 (Koch) e *Euph* vol. 4, p. 91 (E. Schmidt). — Hans Lindau, Freytag (Leipz., 1907). O. Mayrhofer, Freytag und das junge Deutschland; P. Ulrich, Freytags Romantechnik: *BMb* fasc. 1 e 3. — Sui « Die Ahnen »: W. Scherer, Kleine Schriften, vol. 2, p. 3-39 (Berl., 1893). K. Landmann: *ZfdU* vol. 6, p. 81; vol. 9, p. 713. Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 39-70 (3ª ed., Dresd., 1905).

P. **510. Sallet**: Sämtliche Schriften (Bresl., 1845-48, 5 vol.). Laienevangelium: *MV* n. 487 a 490. — Leben und Wirken Sallets nebst Mitteilungen aus dem Nachlasse (Bresl., 1844).

P. **511. Strachwitz**: Gedichte mit Lebensbild v. K. Weinhold (Bresl., 1850; 8ª ed., ibidem, 1891). — A. K. T. Tielo, Die Dichtung des Grafen Strachwitz: *FM* vol. 20; inoltre *StvglL* vol. 2, p. 452. *Euph* vol. 9, p. 131; vol. 10, p. 209).

P. **512. Spielhagen**: Sämtliche Werke (incompleto; Berl., 1877-78, 14 voll.). Vermischte Schriften (Berl., 1864-68, 2 voll.). — Jul. und Heinr. Hart, Spielhagen und der Roman der Gegenwart: Kritische Waffengänge, fasc. 6 (Leipz., 1882).

P. **513. Raabe**: Gesammelte Erzählungen (Berl., 1895-1900, 4 voll.). Herm. Anders Krüger, Chronologie und Bibliographie der Werke Raabes und der Raabeliteratur: estratto dallo « *Eckart* », vol. 3°, p. 886 e seg. (Berl., 1908-09). W. Gerber, Raabe, eine Würdigung seiner Dichtung (Leipz., 1897). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 283-304 (3ª ediz., Dresd., 1905). Ad. Bartels, Raabe (Leipz., 1901); Raabe (Münch., 1904). Hans Hoffmann, Raabe: *D* vol. 44. Aug. Otto, Raabe (Mind., o. J.). — Marie Speyer, Raabes Holunderblüte; Ad. Schirmer, Raabe und Dickens: *QSt* fasc. 1 e 5.

P. **513. Seidel**: Erzählende Schriften (Leipz., 1899-1900, 7 voll.). Gedichte (Stuttg., 1903). Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben (Leipz., 1894). — Charakteristik in Ad. Sterns Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 234 (3ª ediz., Dresd., 1905). Alfred Biese, Reuter, Seidel und der Humor in der neueren deutschen Dichtung (Kiel, 1891), contiene una breve autobiografia di Seydel. — W. Knögel, Voss' Luise und die Entwickelung der deutschen Idylle bis auf Heinr. Seidel (Frankf. a. M., 1904).

P. **513. Reuter**: Sämtliche Werke. Vollständige kritische Ausgabe mit Lexikon herausg. von K. Fr. Müller: *HKl* (18 voll.). Scelta di Wilh. Seelmann: *MKl* (7 voll.). Die Hauptwerke (mit Worterklärungen) anche in *MV* e *HV*. — *Autobiografia:* Neue Heidelberger Jahrbücher, vol. 5, p. 18. — Briefe v. Reuter, Groth und Brinckman an Eduard Hobein (Berlin, 1909). Briefe an seinen Vater (Braunschw., 1896, 2 voll.). — A. Römer, Reuter in seinem Leben und Schaffen (Berl., 1896); Heiteres und Weiteres von Reuter (Berl., 1905). Ad. Wilbrandt, Reuter (2ª ediz., Berlin, 1896). Ernst Brandes, Aus Reuters Leben (Strassb., 1899 e 1901, due programmi). — K. Th. Gädertz, Reuter-Reliquien (Wism., 1885); Reuter-Studien (Wism., 1890); Aus Reuters jungen und alten Tagen (Wism., 1896-1901, 3 voll.). K. Fr. Müller, Zur Sprache Reuters. Die Mecklenburger Volksmundart in Reuters Schriften (Leipzig, 1902).

P. **514. Groth**: Gesammelte Werke (Kiel, 1893, 4 voll.). Lebenserinnerungen (Selbstbio-

graphie) herausg. von Eug. Wolff (Kiel, 1891). — K. Eggers, Groth und die plattdeutsche Dichtung (Hamb., 1885). Ad. Bartels, Groth (Leipz., 1899). Timm Kröger, Groth; *D* vol. 33. Lothar Böhme, Studien zu Groths Werken: *ZfdU* vol. 20, p. 172.

P. **514. Brinckman**: Sämtliche Werke: *HKl* (5 voll.). Einzelnes *HV*. Opere postume: in basso sassone (Berlin, 1904-05, 5 voll.), in alto tedesco (Berl., 1907-08, 2 voll.). — W. S., Brinckman, Das Leben eines niedersächsischen Dichters (Leipz., 1900).

P. **514. Keller**: Gesammelte Werke (Berl., 1889 a 1893, 10 voll.). Nachgelassene Schriften und Dichtungen (Berl., 1893). Aeltere Fassung des Romanzenzyklus « Der Apotheker von Chamounix »: *Euph* fasc. suppl. 1, p. 138. — Kellers Leben, Briefe und Tagebücher von Jak. Bächtold (Berl., 1894-97, 3 voll.), mit Keller-Bibliographie. Der Briefwechsel zwischen Keller und Storm (Berl., 1904). — H. E. v. Berlepsch, Keller als Maler nach seinen Erzählungen, Briefen und künstlerischem Nachlasse (Leipz., 1895). — Konr. Ferd. Meyer, Erinnerungen an Keller: Deutsche Dichtung, vol. 9, p. 22. Ad. Frey, Erinnerungen an Keller (2ª ed., Leipz., 1893). — Heinr. von Treitschke, Keller: Historische und politische Aufsätze, vol, 4, p. 19 (Leipz., 1897). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 115 (3ª ed., Dresd., 1905). F. Baldensperger, Keller, sa vie et ses œuvres (Par., 1899); inoltre L. Betz, Studien, p. 238 a 269 (Frankf. a. M., 1902). Ricarda Huch, Keller: *D* vol. 9. — Vergleichung beider Fassungen des *Grünen Heinrich* v. Fr. Th. Vischer, Altes und Neues, vol. 2, p. 135-316 (Stuttg., 1881), e di F. Leppmann (Berl., 1903). *Sinngedicht:* Hans Bracher, Rahmenerzählung u. Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm: *UNF* fasc. 3. *Leggende:* Wilh. Scherer, Vorträge und Aufsätze, p. 397 (Berl., 1874), e Ferd. Kürnberger, Literarische Herzenssachen, p. 239 (Wien, 1877). — E. Sulger-Gebing, Keller als Lyriker: estratto dai Münchner Neueste Nachrichten, n. 73-74 (Münch., 1909). — Max Preitz, Kellers dramatische Bestrebungen: *BMb* fasc. 12. — K. Rieck, Keller als Charakteristiker: *BonnM* III, 3. M. Nussberger, Der Landvogt von Greifensee [in Kellers Züricher Novellen] und seine Quellen (Frauenfeld, 1903). — F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe von der Romantik bis zu Keller (Münch., 1908).

P. **516. Auerbach**: Schriften (Stuttgart, 1892-1895, 18 voll.). Sämtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten (Stuttg., 1900, 10 voll.). Dramatische Eindrücke (Stuttg., 1893). — Briefe an Jak. Auerbach herausg. von Friedr. Spielhagen (Frankf. a. M., 1869). — Ant. Bettelheim, Auerbach. Der Mann, sein Werk, sein Nachlass (Stuttg., 1907). E. Schmidt, Charakteristiken, vol. 1, p. 418 (2ª ed., Berl., 1902).

P. **517. Gotthelf**: Werke, kritische Volksausgabe mit Erklärungen herausg. v. Fr. Vetter (Bern, 1898-99, 10 voll.). Ausgewählte Werke herausg. von Ad. Bartels: *HKl* (10 voll.). *Racconti: Reclam* n. 2423. Uli der Knecht und Uli der Pächter: *Reclam* n. 2333-35 e 2672-75. — Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf: Nachgelassene Schriften, p. 93-164 (2ª ediz., Berlin, 1893).

P. **517. Maximilian Schmidt**: Gesammelte Werke (Leipz., Haessel, 1900-07, 33 voll.). — R. M. Werner, M. Schmidt: Vollendete und Ringende, p. 125 (Minden, 1900).

P. **518. Ganghofer**: Gesammelte Schriften (Stuttg., 1906-09, 20 voll.). Lebenslauf eines Optimisten (Autobiographie): Süddeutsche Monatshefte, annata 6, p. 83 segg. = « Buch der Kindheit » (Stuttg., 1909). — Vinc. Chiavacci, Ganghofer. Ein Bild seines Lebens und Schaffens (Stuttg., 1905).

P. **518. Rosegger**: Ausgewählte Schriften (= Volksausgabe, Wien u. Leipz., 1895-1900, 30 voll.). Schriften in steirischer Mundart (Graz, 1894-1896, 3 voll.). — Erinnerungen aus der eignen Jugendzeit in « Waldheimat » (Wien, 1873). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 241-272 (3ª ed., Dresd., 1905). Aug. Otto, Rosegger (Minden, o. J.). Hermine u. Hugo Möbius, Rosegger, Beitrag zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens (Leipz., 1903; con bibliografia). Ernst Seillière, Rosegger und die steirische Volksseele (Leipzig, 1903), tradotto dalla Revue des deux Mondes (Novembre e Dicembre 1902). Theod. Kappstein, Rosegger, ein Charakterbild (Stuttg., 1904).

P. **518. Defregger**: K. Stieler, Defregger und seine Bilder: Kulturbilder aus Bayern, p. 225-272 (Stuttg., 1885).

P. **519. Christian Wagner**: Märchenerzähler, Bramine und Seher (Stuttgart, 1884); Sonntagsgänge (Stuttg., 1887, 3 voll.); Weihgeschenke (Idyllen, Mythen, Epigramme, epische Bilder; Stuttg., 1893); Neuer Glaube (Stuttg., 1894); Oswald und Klara, ein Stück Ewigkeitsblumen (Stuttg., 1897). — Uno studio etico-sociale con molti saggi di poesie di Rich. Weltrich, Wagner, der Bauer und Dichter zu Warmbronn (Stuttg., 1898); inoltre Süddeutsche Monatshefte, annata 1, p. 434.

P. 520. **Neuweimar** e **Liszt**: Hoffmann v. Fallersleben, Weimar, 1854-59: Mein Leben (Hannov., 1868), vol. 6; Lieder aus Weimar (Hannov., 1854, 3ª ed., 1856). H. Gerstenberg, Aus Weimars nachklassischer Zeit (Hamburg, 1901). Grossherzog Karl Alexander von Sachsen, von Kuno Fischer (Heidelb., 1901), von Paul von Bojanowski (Münch., 1901). -- Richard Wagner, Ueber die Goethestiftung, Brief an Liszt (1851): Gesammelte Schriften, vol. 5, p. 5 (Leipz., 1872). — Franz *Liszts* gesammelte Schriften, übersetzt von Lina Ramann (Leipz., 1880-83, 6 voll.). Briefwechsel mit Wagner (2ª ed., Leipz., 1900, 2 voll.); inoltre Jul. Kapp, Wagner und Liszt, eine Freundschaft (Berlin, 1908). Liszts Briefwechsel mit Bülow (Leipz., 1898), mit Grossherzog Karl Alexander von Weimar (Leipz., 1909). Briefe herausg. von La Mara (Leipzig, 1893-1904, 8 voll.). Briefe an Gille (Leipzig, 1902). — Lina Ramann, Liszt (Leipz., 1880 a 1894, 3 voll.). Bernh. Vogel, Liszts Leben und Würdigung seiner Werke (Leipz., 1888). Ed. Reuss, Liszts Lebensbild (Dresd., 1898). Rud. Louis, Liszt (Berl., 1900). Aug. Göllerich, Liszt (Berl., 1909). Jul. Kapp, Liszt. Eine Biographie (Berl., 1909). — Adelheid von Schorn, Zwei Menschenalter (Berlin, 1901).

P. 520. **Bülow**: Briefe u. Schriften (Leipz., 1895-1908, 7 voll.); sulla scarsa attendibilità di questa edizione mutilata v. Fr. Rösch, Streif- u. Schlagschatten zu den ausgewählten Schriften Bülows (Leipz., 1897). — Briefwechsel mit F. Liszt (Leipz., 1898). — Bernh. Vogel, Bülow, Leben und Entwickelungsgang (Leipzig, 1887). — Heinr. Reimann, Aus Bülows Lehrzeit (Berl., 1908). Gg. Fischer, Bülow in Hannover (Hannov., 1902).

P. 520. **Cornelius**: Literarische Werke einschliesslich der Briefe (Leipz., 1904, 4 voll.). Gedichte mit Biographie von Ad. Stern (Leipz., 1890); ausgewählt von Emil Sulger-Gebing: *Reclam* n. 4671. — *Lettere:* Süddeutsche Monatshefte, annata 2, p. 15. — Ad. Stern, Cornelius, der Dichter und Musiker: Zur Literatur der Gegenwart, p. 251-267 (Leipz., 1880). Adolf Sandberger, Leben und Werke des Dichtermusikers Cornelius (Leipz., 1887). Herm. Kretzschmar, Cornelius (Leipz., 1880). Emil Sulger-Gebing, Cornelius als Mensch und Dichter (Münch., 1908). May de Rudder, Peter Cornelius: *Rg* vol. 2, p. 316. — M. Hasse, Cornelius und sein Barbier von Bagdad (Leipzig, 1904). Cornelius-Festheft: Die Musik (Berlin, 1904, fasc. 17). Adolf Sandberger, Corneliuslied (München, 1893). — Accanto a Bülow, Cornelius e Raff si distinse ancora in particolar modo nel cenacolo di Liszt: **Ritter**: Siegmund von Hausegger, Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und Schaffens: *M* vol. 26-27.

P. 521. **Il cenacolo poetico di Monaco**: Max Haushofer, Die literarische Blüte Münchens unter Max II.: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1898, n. 36-37. Fr. Pecht, Aus meiner Zeit, Lebens-erinnerungen (Münch., 1894, 2 voll.). Luise v. Kobell-Eisenhart, Unter den vier ersten Königen Bayerns (München, 1894); Münchner Porträts (Pettenkofer, Lenbach, Friedr. Aug. von Kaulbach, Defregger, Grützner, Lingg, Hertz), nach dem Leben gezeichnet (Münch., 1897). — I. von Döllinger, König Max II. und die Wissenschaft (Münch., 1864). Inoltre le biografie dei singoli membri del cenacolo.

P. 522. **Bodenstedt**: Gesammelte Schriften (Berl., 1865-69, 12 voll.). Eines Königs Reise (Leipz., 1879) contiene descrizioni di re Max II. e della sua tavola rotonda letteraria. Erinnerungen aus meinem Leben (Berl., 1888, 2 voll.). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 71-88 (3ª ed., Dresd., 1905).

P. 522. **Haushofer**: Oskar Hey, Haushofer der Dichter (Stuttg., 1907). E. Garleb, Ein deutscher Dante an der Wende des Jahrhunderts (Leipz., 1897).

P. 523. **Geibel**: Gesammelte Werke (Stuttgart, 1883, 8 voll.; 4ª ed., *ibidem*, 1906 [escluse la tragedia « König Roderich », 1844, e molte poesie]). Gedichte aus dem Nachlass (5ª ediz., Stuttg., 1897). Gedichte (130ª ed., Stuttgart, 1903); Auswahl für die Schule herausg. von Max Nietzki (2ª ed., Stuttg., 1899). — Jugendbriefe aus Bonn, Berlin, Griechenland (Berlin, 1909). Briefe an K. von der Malsburg (Berlin, 1885). — L'ottima biografia di K. Gödeke (Stuttg., 1869) cessa pur troppo nel 1852 colla chiamata di Geibel a Monaco. Schilderungen aus Erinnerungen, Briefen, Tagebüchern von seinen Jugendfreunden Karl Litzmann (Berlin, 1887), E. Curtius und W. Jensen: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1884, n. 312 e 128-129. Klaus Groth, Meine Beziehungen zu Geibel: Nord und Süd, vol. 91, p. 89. W. Deecke, Aus meinen Erinnerungen an Geibel (Weimar, 1885). — Geibel-Denkwürdigkeiten von K. Th. Gädertz (Berlin, 1886); Biografia del medesimo (Leipzig, 1897). — K. Strackerjan, Geibel und die Romantiker (Oldenb., 1882). H. Lindenberg, Geibel als religiöser Dichter (Lübeck, 1888). M. D. Pradels, Geibel und die

französische Lyrik (Münster, 1905). — Wolfg. Kirchbach, Ueber den Bau der Ode: *StrglL* vol. 8, p. 225. — Geibel. Ein Gedenkbuch, herausg. von Arno Holz (Berl., 1884).

P. **524. Leuthold**: Gedichte (Frauenfeld, 1878; mit Biographie herausg. von Jak. Bächtold, 5ª ed., ibid., 1906); cfr. Gottfried Kellers nachgelassene Schriften, p. 198 (2ª ed., Berlin, 1893). Fünf Bücher französischer Lyrik, mit Geibel gemeinsam übersetzt (Stuttg., 1862). — Ad. W. Ernst, Leuthold (2ª ed.), Hamb., 1893); Neue Beiträge zu Leutholds Dichterporträt (Hamburg, 1897; ambedue gli scritti con poesie e versioni di Leuthold). — Margareta Plüss, Leutholds Lyrik und ihre Vorbilder (Bern, 1909). — L. Betz, Leuthold, der Dichter und Dichterdolmetsch: Studien, p. 122-135 (Frankf. a. M., 1902). — Walter Bormann, Leuthold und der dichterische Formbegriff: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1892, n. 234.

P. **524. Lingg**: Gedichte (7ª ed., Stuttg., 1871, 3 voll.). — Völkerwanderung (2ª ediz., Stuttg., 1892). Dramatische Dichtungen (Stuttgart, 1897 e 1899, 2 voll.). — Meine Lebensreise (Berl., 1896). — Herm. Speck, Katilina im Drama der Weltliteratur: *BBr* vol. 4. — Arnulf Sonntag, Lingg als Lyriker (München, 1908).

P. **524. Grosse**: Ausgewählte Werke herausg. von Ad. Bartels u. a. (Berl., 1909, 3 voll.). Dramatische Werke (Leipz., 1870-71, 7 voll.). Erzählende Dichtungen (Berl., 1871-73, 6 voll.). Zeitromane (Dresd., 1890, 2 voll.). « Das Volkramslied » (Dresd., 1890). — Lebenserinnerungen (Braunschw., 1896). — I. Ethé, Grosse als epischer Dichter (Berl., 1879). R. M. Werner, Grosses Judith, estratto da *StPr* vol. 9.

P. **524. Hertz**: Gesammelte Dichtungen (2ª ed., Stuttg., 1904). — Spielmannsbuch. Novellen in Versen aus dem 12. und 13. Jahrhundert (3ª ediz., Stuttgart, 1908). Gottfrieds « Tristan und Isolde » (5ª ed., Stuttg., 1908). Wolframs « Parzival » (4ª ed., Stuttg., 1909). — Gesammelte Abhandlungen; Vorträge und Aufsätze (Stuttg., 1905 e 1907). — Rich. Weltrich, Hertz. Zwei literaturgeschichtliche und ästhetisch-kritische Abhandlungen (Stuttgart, 1902). Walter Bormann, Ueberschau von Hertz' Leben und Dichten: Nord und Süd, vol. 68, p. 36. Wolfg. Golther: *BayrBl* vol. 21, p. 105. Ad. Stern, Hertz: Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 129 a 140 (Dresd., 1904).

P. **525. Graf Schack**: Gesammelte Werke (escluse le traduzioni, Stuttg., 1883, 6 voll.; 3ª ed., 1897-99, 10 voll.). Nachgelassene Dichtungen (Stuttg., 1896). Ausgewählte Gedichte (Stuttg., 1904). — Meine Gemäldesammlung (Stuttg., 1881, 7ª ed., 1894). Ein halbes Jahrhundert, Erinnerungen und Aufzeichnungen (Stuttg., 1888, 3 voll.). — *AdB* vol. 55, p. 158 (Koch). Heinr. und Jul. Hart, Graf Schack als Dichter (Leipz., 1883). Kritische Waffengänge, fasc. 5. Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* vol. 1, fasc. 4. J. W. Rogge, Schack, eine literarische Skizze (Berl., 1883). Emil Brenning, Schack, ein literarischer Essay (Brem., 1885). Jos. Bendel, Zeitgenössische Dichter, p. 1-149 (Stuttg., 1882). W. I. Manssen, Schack, ein poetisches Charakterbild (Stuttg., 1888). — Erich Walter, Schack als Uebersetzer: *BBr* vol. 10.

P. **526. Greif**: Gesammelte Werke (Leipz., 1909, 4 voll.). Gedichte (8ª ed., Leipz., 1909). — Adolf Bayersdorfer, Ein elementarer Lyriker (Wien, 1872). W. Kosch, Greif in seinen Werken (2ª ed., Leipz., 1909). S. M. Prem, Greif, Versuch zu einer Geschichte seines Lebens und Dichtens (2ª ed., Leipz., 1895). O. Lyon, Greif als Lyriker und Dramatiker (Leipz., 1889). K. Siegen, Martin Greif: Literaturbilder Fin de Siècle, vol. 3, p. 1-74 (Leipz., 1898). K. Fuchs, M. Greif (Wien, 1900; Estratto dalla Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien). Laurenz Kiesgen, Greif (Leipz. o. J.): Moderne Lyriker, vol. 2.

P. **527. Dialetti** (tedeschi meridionali): Ph. Schuyler Allen, Studies in Popular Poetry: Decennial Publications, vol. 7 (Chicago, 1902). — *Bavarese:* F. von Kobell, Zur Charakteristik oberbayrischer Dialektpoesie (Münch., 1866). K. Stieler, Die oberbayrische Mundart: Bilder aus Bayern, p. 26-48 (Stuttg., 1908). — Tausend Schnadahüpfln, gesammelt von Fr. Gundlach: *Reclam* n. 3101-2. — Hans Grasberger, Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels (Leipzig, 1896). Gustav Meyer, Studien über das Schnaderhüpfel: Essays u. Studien, p. 332-407 (Berl., 1885). — *Svevo:* cfr. a p. 473. — *Il dialetto di Francoforte:* A. Askenasy, Die Frankfurter Mundart u. ihre Literatur (Frankfurt a. M., 1904). Joh. Prölss, Fr. Stoltze und Frankfurt a. M. Ein Zeit- und Lebensbild (Frankf., 1905).

P. **527. Kobell**: K. Haushofer, Kobell (Münch., 1884). Aloys Dreyer, F. v. Kobell, sein Leben und seine Dichtungen (mit Bibliographie, Münch., 1904): Oberbayerisches Archiv, vol. 22, fasc. 1.

P. **528. Stieler**: Gesammelte hochdeutsche Dichtungen herausg. von Aloys Dreyer (Stuttg.,

1908). Kulturbilder aus Bayern (Stuttg., 1884). Bilder aus Bayern. Ausgewählte Schriften herausg. von Al. Dreyer (Stuttg., 1908). — K. von Heigel, Stieler: *BiblBayr* vol. 23. Al. Dreyer, Stieler, der bayerische Hochlandsdichter (Stuttgart, 1905).

P. 528. **Fliegende Blätter**: Fr. Th. Vischer, Satirische Zeichnung: Altes und Neues, vol. 1, p. 61 a 151 (Stuttg., 1881).

P. 529. **Pocci**: Altes und Neues (Stuttg., 1855, 2 voll.). Lustiges Komödienbüchlein in Auswahl neu herausg. von P. Exped. Schmidt (Leipzig, 1907). Sämtliche Kasperlkomödien (Münch., 1909, 3 voll.). Die Puppenspiele ausgewählt von K. Schloss (Münch., 1909). — Hyazint Holland, Pocci als Dichter u. Künstler (Münch., 1877). *AdB* vol. 26, p. 331. Aloys Dreyer, Pocci als Dichter, Künstler und Kinderfreund (con numerosi disegni, Münch., 1907).

P. 529. **Aurbacher**: Neudrucke der Lalenbürger und Volksbüchlein: *Reclam* n. 3780 e 1161-2, 1291-2. Kleine Erzählungen und Schwänke (Halle, 1903). — Jos. Sarreiter, L. Aurbacher, ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte (Münch., 1880).

P. 529. **Busch**: Zu guter Letzt, Gedichte (Münch., 1904). Sein und Schein. Nachgelassene Gedichte (Münch., 1909). Hernach (Zeichnungen und Verse, München, 1908). — Briefe an Maria Anderson (Rostock, 1908). — E. Daelen, W. Busch u. seine Bedeutung (Düsseld., 1886). Rich. Schaukal, Busch: *D* vol. 21.

P. 529. **Scheffel**: Gesammelte Werke herausg. von Joh. Prölss (con biografia, Stuttgart, 1908, 6 voll.). — Briefwechsel mit Emma Heim, herausg. von E. Börschel (Berl., 1906). Briefe an K. Schwanitz nebst Briefen der Mutter Scheffels (Leipz., 1906). Briefe an Schweizer Freunde (Zür., 1898); inoltre L. Betz, Die Schweiz in Scheffels Leben und Dichten: Studien, p. 264-294 (Frankf. a. M., 1902). — Jahrbuch des deutschen und österreichischen Scheffelbundes (prima Heidelb., poi Leipz. und Wien edito a spese dello « Scheffelbund » 1891 sgg., al 1910 voll. 16). — Joh. Prölss, Scheffels Leben und Dichten (prolisso ed oscuro; Berl., 1887). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 153-194 (3ª ed., Dresden, 1905). *LitB* vol. 1. — Luise v. Kobell, Scheffel und seine Frau (Heidelb., 1901). Gebhard Zernin, Erinnerungen an Scheffel (2ª ed., Darmst., 1887). — C. R. Ford, Scheffel as a Novellist (Münch., 1900). E. Linse, Scheffels Lied von der « Teutoburgerschlacht ». Eine Studie (Dortm., 1909). W. Südel, Heines Einfluss auf Scheffels Dichtung (Leipz., 1898). — F. Leppmann, Kater Murr u. seine Sippe (München, 1908).

P. 531. **Wolff**: Julius Hart, Wolff und die moderne Minnepoesie (Berl., 1887).

P. 531. **Baumbach**: Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 225-234 (3ª ed., Dresd., 1905).

P. 531. **Weber**: Jul. Schwering, Weber, sein Leben und seine Werke, unter Benutzung seines handschriftlichen Nachlasses dargestellt (Paderb., 1901). — Marie Speyer, Weber und die Romantik: *QSt* fasc. 2. E. Wasserzieher, Webers Dreizehnlinden (Leipz., 1902): O. Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, fasc. 7.

P. 532. **Hamerling**: Werke, ausgewählt v. Mich. M. Rabenlechner (Hamb., 1901, 4 voll.). Skizzen, Gedenkblätter und Studien (Hamb., 1884 e 1891, 4 voll.). Briefe (Wien, 1887-1901, 4 voll.). *JbGr* vol. 15, p. 61. — M. M. Rabenlechner, Hamerlings Jugend (Hamb., 1896). *LitB* vol. 1; vol. 11, p. 59. P. Rosegger, Persönliche Erinnerungen an Hamerling (Wien, 1891). — Adam Müller-Guttenbrunn, Hamerling: Im Jahrhundert Grillparzers, p. 137 (Münch., 1904). Grillparzers und Hamerlings gegenseitige Beurteilung: *JbGr* vol. 9, p. 248. Hamerling als Gymnasiallehrer: *JbGr* vol. 5, p. 290.

P. 533. **Ebers**: Gesammelte Werke (Stuttg., 1893-95, 25 voll.). Die Geschichte meines Lebens (Stuttg., 1893). — *LitB* vol. 2.

P. 533. **Stern**: Ausgewählte Novellen (Dresd., 1898). *HV*. Gedichte (Leipz., 1855, 4ª ed., 1894). — Ad. Bartels, Ad. Stern, der Dichter u. der Literarhistoriker (Dresd., 1905).

P. 533. **Gottschall**: Dramatische Werke (Leipz., 1865-80, 12 voll.). Erzählende Dichtungen (Leipz., 1875-76, 3 voll.). — Aus meiner Jugend (Leipz., 1898).

P. 534. **Dahn**: Sämtliche Werke poetischen Inhalts (2ª ediz., Leipz., 1901, 24 voll.). Gedichte in Auswahl (2ª ed., Leipz., 1907). Erinnerungen (fino al 1888; Leipz., 1890-95, 5 voll.). — I. E. von Grotthuss, Probleme und Charakterköpfe, p. 221 (Stuttg., 1898).

P. 535. **Heyse**: Gesammelte Werke (Berlin, 1897, 29 voll.). Novellen in Prosa, 20 Sammlungen (Berlin, 1855-95). Novellen in Versen und dramatische Dichtungen (Berl. 1864-1901, 33 voll.). Gedichte (Berl., 1893 e 1897). Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (Berl., 1889, 4 voll.). — Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (2ª ed., Berl., 1900). — Ad. Stern, Heyse: Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 65-128 (Dresd., 1904).

F. Muncker, Heyse: Westermanns Monatshefte, vol. 88, p. 107-123. *Lo stesso*, Heyse als Uebersetzer: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1900, n. 70-71. — Erich Petzet esprime un giudizio più favorevole del solito su « Paul Heyse als Dramatiker » (Stuttg., 1904). Inoltre R. Weltrich, Heyses Schauspiel « Die schlimmen Brüder », Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1891, n. 234-37. E. Schmidt, Elfriede-Dramen: Charakteristiken, vol. 1, p. 418 (2ª ed., Berl., 1902). K. Frank, Schillers Prinzessin v. Zelle und Heyses Graf Königsmark (Schönberg, 1891). — R. M. Werner, Heyses Lyrik: Vollendete und Ringende, p. 65 (Minden, 1900). W. Pastor, Heyse als Lyriker: Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 1898, n. 5.

P. **537. Voss**: Drami editi da *Reclam*. — I. E. von Grotthuss, Probleme und Charakterköpfe, p. 178 a 199 (Stuttg., 1898). — Oskar Pach, Rich. Voss: Literaturbilder, vol. 3, p. 77-93 (Leipz., 1898). — Marie Brie, Savonarola in der deutschen Dichtung, p. 62-73 (Bresl., 1903).

P. **537. Jensen**: Gustav Ad. Erdmann, Jensen. Sein Leben und Dichten (Leipzig, 1907).

P. **537. Storm**: Sämtliche Werke (Braunschweig, 1888, 8 voll.). — Briefwechsel zwischen Storm und Mörike (Stuttg., 1891), zwischen Storm und Keller (Berl., 1904); Briefe in die Heimat 1853-64 (Berl., 1907). — P. Schütze u. Edm. Lange, Storms Leben und Dichtungen (2ª ed., Berl., 1907). Hans Eichentopf, Storms Erzählungskunst in ihrer Entwickelung: *BMb* fasc. 11. K. E. Knodt, Storm der Lyriker (Leipzig, 1906). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 89-114 (3ª ed., Dresd., 1905). E. Schmidt, Charakteristiken, vol. 1, p. 437-479 (2ª ed., Berl., 1902). — Alfred Biese, Storm und der moderne Realismus (Berl., 1888). Paul Besson, Les romans et nouvelles de Storm: *Rg* vol. 2, p. 291-315. A. Vulliod, Les sources de l'émotion dans l'œuvre de Storm: *Rg* vol. 3, p. 66 e 181. C. Meyer, Die Technik der Gestaltendarstellung in Storms Novellen der Frühzeit (Kiel, 1907). Hans Bracher, Rahmenerzählung u. Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm: *UNF* fasc. 3. W. Dreeson, Romantische Elemente bei Storm (Bonn, 1905). Hugo Gilbert, Storm als Erzieher (Lübeck, 1904). — P. Remer, Storm als norddeutscher Dichter (Berl., 1897). W. Lobsien, Die erzählende Kunst in Schleswig-Holstein von Storm bis zur Gegenwart (Altona, 1908). D. Detlefsen, Landschaftliche Schilderungen Schleswig-Holsteins bei unsern Dichtern (Glückstadt, 1899).

P. **537. Konrad Ferdinand Meyer**: Sämtliche Schriften (Leipzig, Haessel, 1908, 9 voll.). Gedichte (Leipz., 1882, 20ª ed., 1901), completato con Jugendgedichte und erste Fassungen von Heinr. Moser, Wandlungen der Gedichte Meyers (Leipz., 1900). Novellen (Leipz., 1885, 2 voll.). — Meyer, sein Leben, seine Werke und sein Nachlass, herausg. von Aug. Langmesser (Berl., 1904). Briefe nebst Rezensionen und Aufsätzen herausg. von Ad. Frey (Leipz., 1908, 2 voll.). — Betsy Meyer, K. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester (Berl., 1903). Ad. Frey, Meyer, sein Leben und seine Werke (Stuttg., 1900). Ad. Stern, Meyer: Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 35-64 (Dresd., 1904). Anton Reitler, Meyer. Eine literarische Skizze (Leipz., 1885). Wilh. Holzamer, Meyer: *D* vol. 23. — Lina Frey, Meyers Gedichte und Novellen (Leipzig, 1892). H. Kräger, Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte: *Pal* vol. 16. V. Zeidler, Betrachtungen über Meyers Gedichte (Stockerau, 1904). - Marion Lee Taylor, A Study of the Technique in Meyer's Novellen (Chicago, 1909). Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle: *UNF* fasc. 3. O. Blaser, Meyers Renaissancenovellen: *U* fasc. 8. Erwin Kalischer, Meyer in seinem Verhältnis zur italienische Renaissance: *Pal* vol. 64; inoltre *StvglL* vol. 8, p. 494 (Sulger-Gebing). — *Hutten*: G. Voigt, Ulrich v. Hutten in der deutschen Literatur. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung (Leipz., 1905). — *Der Heilige*: Felix Jäger, Thomas a Becket in Sage und Dichtung (Bresl., 1909).

P. **540. François**: Hellstädt und andere Erzählungen (Berl., 1874, 3 voll.). Erzählungen: Kollektion Spemann, vol. 1, 49, 94. — Briefwechsel mit K. Ferd. Meyer (Berl., 1905). — *AdB* vol. 48, p. 682. Klotilde v. Schwartzkoppen, L. v. François, ein Lebensbild: Vom Felms zum Meer, 1894, p. 193. Hedw. Bender, L. von François (Hamb., 1894). L. Geiger, Nekrolog: *JbG* vol. 15, p. 303.

P. **541. Poesia guerresca del '70.** Die Kriegspoesie der Jahre 1870-71 geordnet zu einer poetischen Geschichte des Krieges (Mannh., 1873-74, 6 voll., contiene circa 5000 poesie). Kriegs- und Volkslieder des Jahres 1870 gesammelt auf Veranlassung des preussischen Staatsanzeigers v. E. Wachsmann (Berl., 1870). Franz v. Ditfurth, Historische Volks- und volkstümliche Lieder des Krieges v. 1870-71 (Berl., 1871). Lieder zu Schutz und Trutz (Berlin, 1870-71). Adolph Enslin, Der deutsch-franzö-

sische Krieg in Liedern und Gedichten (Berl., 1871). — K. Janicke, Das deutsche Kriegslied (Berl., 1871). Otto Weddigen, Die patriotische Dichtung von 1870-71 unter Berücksichtigung der gleichzeitigen politischen Lyrik des Auslands (Essen, 1880). E. Käsel, Volkslied und Drama von 1870-71 (Gumbinnen, 1882). Bruno Obermann, Die Kriegsdichtung der Jahre 1870-71 (Zeitz, 1884). P. Bähr, Vergleichung der Lyrik der Befreiungskriege mit der Lyrik des Krieges 1870 (Halle, 1887). F. Hally, Der deutsch-französische Krieg im Lichte der vaterländischen Poesie (Frankf. a. M., 1896). H. Unbescheid, Die Kriegspoesie von 1870-71 und das Kutschkelied: *ZfdU* vol. 9, p. 309-366.

P. **542. Bismarck**: Gedanken und Erinnerungen (Stuttg., 1898, 2 voll.; ediz. pop. 1905). Appendice: Aus Bismarcks Briefwechsel (Stuttg., 1901, 2 voll.). Bismarck-Briefe (1844-70; 8ª ed., Bielef., 1906). Briefe an seine Braut und Gattin (2ª ed., Stuttg., 1906); an seine Gattin aus dem Kriege 1870-71 (Stuttg., 1903). — Moritz Busch, Graf Bismarck u. seine Leute während des Krieges mit Frankreich (7ª ediz., Leipzig, 1889). Rob. von Keudell, Fürst und Fürstin Bismarck (Berl., 1901, 2 voll.). — Bismarcks politische Reden, Gesamtausgabe v. Horst Kohl (Stuttg., 1892-1907, 14 voll.). *Edizione dei discorsi: Reclam* (13 voll.) e *MV* n. 807-810. Reden und Briefe für Schule und Haus bearbeitet von O. Lyon (Leipz., 1895). — Bismarck-Gedichte des Kladderadatsch mit Erläuterungen (Berlin, 1894). Jul. Pasig, Bismarck im deutschen Liede (Berl., 1901). — Th. Vogel, Zur Charakteristik der Reden des Fürsten Bismarck: *ZfdU* vol. 10, p. 41. H. Blümner, Der bildliche Ausdruck in den Reden Bismarcks (Leipz., 1891). Herm. Wunderlich, Die Kunst der Rede, an den Reden Bismarcks dargestellt (Leipz., 1898). — Max Bewer, Bismarck: *D* vol. 31. Erich Marcks, Bismarcks Jugend. 1813-48 (Stuttg., 1909).

P. **542. Moltke**: Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten (Berl., 1892-93, 8 voll.). — M. Jähns, Feldmarschall Moltke (Berl., 1894 e 1900, 3 voll.). — Fel. Dahn, Moltke als Erzieher (Bresl., 1892).

P. **543. Hebbel**: Sämtliche *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von R. M. Werner (Berl., 1901-07, *Werke* 12, *Tagebücher* 4, *Briefe* 8 voll.). La antica raccolta di Emil Kuh (Hamb., 1865-67, 12 voll.; rinnovata in *HKl*) fu sorpassata dalla edizione di Werner colla pubblicazione di tutti gli scritti postumi, del pari che la prima edizione mutilata di Felix Bamberg dei « *Tagebücher* » (Berl., 1885, 2 voll). Allo incontro la edizione Bamberg del « Carteggio di Hebbel con amici e celebri contemporanei » (Berl., 1890-92, 2 voll.) è ancora utile a cagione delle lettere ad Hebbel. — Una scelta riveduta criticamente e commentata, con una introduzione biografica assai buona di K. Zeiss: *MKl* (4 voll.). Poesie scelte, il poema « *Mutter und Kind* », i drami Judith, Maria Magdalena, Nibelungen in *MV*. — I drami migliori di Hebbel editi da R. M. Werner e M. Koch: Die Meisterwerke der deutschen Bühne, herausg. von Gg. Witkowski (Leipzig, Hesse, 1907). — Tagebücher ausgewählt von Herm. Krumm: *HKl* (4 voll.). — Hebbelbuch. Auswahl von Gedichten und Prosa herausg. v. P. Lorentz (Dresd., 1909).

Hebbel-Kalender für 1905. Ein Jahrbuch, herausg. von R. M. Werner u. W. Bloch (Berl., 1904). — Oskar Walzel, Hebbelprobleme: *UNF* fasc. 1. — Hebbel-Forschungen (*F*) herausg. v. Werner und Bloch (Berl., 1907 sgg.). — Alfred Neumann, Hebbel als Schulklassiker: *ZfdU* vol. 18, p. 431.

Vita: Biographie Hebbels von Emil Kuh (Wien, 1877, 2 voll.; 2ª ed., 1907). Ad. Bartels, Hebbel: *Reclam* n. 3998. — R. M. Werner, Hebbels Leben und Wirken (Berl., 1905). *Lo stesso*, Hebbels Münchner Leidenszeit: Münchner Allgemeine Zeitung, 1903, n. 20-22, e Im Hause Hebbels: *StvglL* vol. 1, p. 445. — Ed. Kulke, Erinnerungen an Hebbel (Wien, 1878). L. Aug. Frankl, Zur Biographie Hebbels (Wien, 1884). — Paul Bastien, Hebbel, dramatiste et critique, l'homme et l'œuvre (Par., 1907).

Saggi: Emil Kuh, Hebbel. Eine Charakteristik (Wien, 1854). Heinr. v. Treitschke, Hebbel (1860): Historische und politische Aufsätze, vol. 1, p. 458-483 (6ª ed., Leipz., 1903). Ad. Stern, Hebbel: Zur Literatur der Gegenwart, p. 71-125 (Leipz., 1880), e Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 1-38 (3ª ed., Dresden, 1905). Bruno Golz, Hebbel: *ZgvlL* vol. 9, p. 257. W. v. Scholz, Hebbel: *D* vol. 27. Joh. Krumm, Hebbel. Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit. Drama und Tragödie (Flensb., 1899). Alfred Neumann, Aus Hebbels Werdezeit (Zittau, 1899). Anna Schapire-Neurath, Hebbel (Leipzig, 1909). Arno Scheunert, Der junge Hebbel. Weltanschauung und früheste Jugendwerke (Hamb., 1908, enfatico e ingarbugliato). Joachim Frenkel, Hebbels Verhältnis zur Religion: *F* vol. 2.

Rapporti coi predecessori: R. M. Werner, Hebbel und Goethe: *JbG* vol. 25, p. 171. —

K. Wittmann, Der Einfluss E. T. A. Hoffmanns auf Hebbel (Arnau, 1908). — Henriette Becker, Kleist and Hebbel, a comparative Study (Chicago, 1904). Kleist und Hebbel: Münchner Allgemeine Zeitung 1882, n. 293. — A. Tibal, Schiller et Hebbel: *Rg* vol. 1, p. 588. W. Guild Howard, Schiller and Hebbel 1830-40: Publications of the modern Language Association of America, vol. 22, p. 309-344 (New York, 1907); vedi anche sotto a proposito di « Judith ». — W. Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare: *FM* vol. 33. R. M. Werner, Hebbels Theaterbearbeitung von Shakespeares Julius Cäsar: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 1907, fasc. 5.

Hebbel dramaturgo: Hebbels Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Hebbels gesammelt von Wilh. v. Scholz: Deutsche Dramaturgie, vol. 1 (Münch., 1907). Artur Kutscher, Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung: *F* vol. 1. — H. Bulthaupt, Hebbel: Dramaturgie des Schauspiels, vol. 3, p. 95-196 (7ª ed., Oldenb., 1904). Sigism. Friedmann, Hebbel: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern, p. 105-224 (Leipz., 1900). — K. Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödie (Rathenow, 1899). E. Lahnstein, Das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit (Stuttg., 1909). Edgar Wallberg, Der Stil von Hebbels Jugenddramen (Berl., 1909). — Th. Poppe, Hebbel und sein Drama: *Pal* vol. 8. E. Aug. Georgy, Die Tragödie Hebbels nach ihrem Ideengehalt (Leipz., 1904). F. Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie (Berl., 1904). Saladin Schmitt, Hebbels Dramatechnik: *BonnS* vol. 1. Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Hebbels (Hamb., 1903; sbagliato e pretensioso). — Herbert Koch, Ueber das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Hebbel (Leipz., 1904).

Le singole opere: Judith: herausg. von R. M. Werner (Leipz., o. J.). -- O. Eckelmann, Schillers Einfluss auf Hebbels Jugenddramen. Die Jungfrau von Orleans und Judith (Heidelb., 1906). W. Henzen, Hebbels Judith und Schillers Jungfrau (Leipz., 1907): Gräfs Beiträge zur Literaturgeschichte, fasc. 28. R. M. Werner, Grosses « Judith ». Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Hebbelschen Dramas: estratto da *StPr* vol. 9. — *Genoveva:* Bruno Golz, Pfalzgräfin Genoveva, p. 107-127 (Leipz., 1897); cfr. a p. 315. — *Maria Magdalene:* herausg. von R. M. Werner (Leipz., o. J.). Maria-Magdalene, tragédie réaliste adaptée à la scène française par Paul Bastier (Par., 1907); la prima traduzione francese è stata fatta da Cosima Liszt. — *Herodes und Mariamne:* mit Einleitung und Anmerkungen herausg. v. M. Koch (Leipz., 1907). — Heinr. Deckelmann, Hebbels Herodes und Mariamne durch des Dichters eigene Aussprüche erläutert (Bonn, 1909). K. von Reinhardstöttner, Ueber einige dramatische Bearbeitungen von Herodes und Mariamne: Aufsätze und Abhandlungen (Berl., 1887). Markus Landau, Die Dramen von Herodes u. Mariamne: *ZvglL* vol. 8, p. 175 e seg.; vol. 9, p. 185. Walter Grack, Studien über die dramatische Behandlung von Herodes und Mariamne in der englischen und deutschen Literatur (Königsb., 1901). Paul Bornstein, Hebbels Herodes und Mariamne (Hamb., 1904). — *Gyges:* herausg. von R. M. Werner (Leipz., o. J.). — K. Reuschel, Hebbel und Theophil Gautier: *StvglL* vol. 1, p. 95. R. M. Werner, Gyges und sein Ring: Münchner Allgemeine Zeitung, 1886, n. 333-335. Emil Zilliakus, Die Sage von Gyges und Kandaules bei einigen modernen Dichtern (Helsingf., 1909). — *Agnes Bernauer:* herausg. von R. M. Werner (Leipzig, o. J.), von Berthold Schulze (Dresden, 1908). Aug. Prehn, Agnes Bernauer in der deutschen Dichtung (Nordhausen, 1908). K. Behrens, Agnes Bernauer i Historiens og Digtningens (Kopenh., 1906). Albert Gessler, Zur Dramaturgie des Bernauerstoffes (Basel, 1906); Franz Krutters Bernauerdrama (Basel, 1907): Estratto dal « Festschrift zur 49. Philologenversammlung », p. 471-490. — *Die Nibelungen:* Mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von R. M. Werner (Leipz., o. J.). — — Annina Periam, Hebbel's Nibelungen, its sources, method and style: *StC* vol. 3, fasc. 1. Adolf Schöll, Ueber Hebbels Nibelungentrilogie (1861): Gesammelte Aufsätze, p. 368-389 (Berl., 1884). Gg. Reinhard Röpe, Die moderne Nibelungendichtung (Hamb., 1869). K. Rehorn, Die Nibelungen in der deutschen Poesie (Frankf. a. M., 1876). Ernst Meinck, Hebbels und Wagners Nibelungentrilogien: *BBr* vol. 5 (contro Hebbel). Cfr. p. 547. I Nibelunghi di Wagner. — *Frammenti:* Alb. Fries, Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten, Werken und Tagebüchern (Berl., 1903). Mich. Bernays, Ueber die Komposition des Hebbelschen Demetrius (1865): Kleine Schriften, vol. 4, p. 26 (Berl., 1899). — *Lirica:* Bernh. Patzak, Hebbels Epigramme: *FM* vol. 19. Hans Müller, Hebbel als Lyriker (Kuxhaven, 1908). Paul Zincke, Hebbels philosophische Jugendlyrik: *StPr* fasc. 11.

Alfred Neumann, Hebbels Ballade 'Liebeszauber' und seine Quelle: *StvglL* vol. 4, p. 86. — Fr. Enss, Hebbels *Epos* 'Mutter und Kind' (Marburg, 1909).

P. 543. **Otto Ludwig**: « Werke »; l'edizione più completa è quella di Ad. Bartel: *HKl* (6 voll.). Werke herausg. von Viktor Schweizer: *MKl* (3 voll.). Le cose più importanti anche in *MV*. Gesammelte Schriften, herausg. v. Erich Schmidt und Ad. Stern (Leipz., 1891-1899, 6 voll.); quindi singolarmente: Studien (Leipz., 1891, 2 voll.); Dramatische Fragmente (Leipz., 1891). Genovevafragmente herausg. von Bruno Golz: Pfalzgräfin Genoveva, p. 173-199 (Leipz., 1897). Hugo Eick, Ludwigs Wallensteinplan (Greifsw., 1900). Agnes Bernauer und Benutzung ungedruckter Manuskripte für die Bühne bearbeitet von C. Ludwig (Köln, 1900). Gedanken Ludwigs aus seinem Nachlass, ausgewählt von Cordelia Ludwig (Leipz., 1903). — Ad. Stern Ludwig, ein Dichterleben (2ª ed., con bibliografia, Leipz., 1906). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 3, p. 197-254 (7ª ed., Oldenb., 1904). Heinr. von Treitschke, Ludwig (1859): Historische und politische Aufsätze, vol. 1, p. 435-457 (6ª ed., Leipz., 1903). — Wilh. Scherer, Ludwigs Shakespearestudien: Vorträge und Aufsätze, p. 389 (Berl., 1874). — W. Schmidt-Oberlossnitz, Die Makkabäer. Eine Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten (Leipz., 1908). — Fr. Keim, Das Kunstideal und die Schillerkritik Ludwigs (St. Pölten, 1887). Heinr. Kühnlein, Ludwigs Kampf gegen Schiller, eine dramaturgische Kritik (Münnerstadt, 1900). N. Sevenig, Schiller als dramatischer Dichter im Urteil von O. Ludwig (Diekirch, 1905). — W. Grimm, Die ersten Novellen Ludwigs und ihr Verhältnis zu Tieck (Jena, 1903). — E. Frise, Zur Quellenfrage von Ludwigs « Zwischen Himmel und Erde » und « Maria »: *Euph* vol. 14, p. 778.

P. 547. **Richard Wagner**: Emerich Kastner, Wagnerkatalog (Offenbach, 1878). Nikolaus Oesterlein, Katalog einer Wagner-Bibliothek (Leipz., 1882-95, 4 voll., fino alla morte di Wagner); per gli anni dal 1885 al 1894 Bayreuther Taschenbuch (Kalender = *BayrT*). Quanto vi ha di importantissimo è ricordato nei *BayrBl* e nella appendice della biografia di Koch (V. sotto).

Gesammelte *Schriften* und *Dichtungen* (Leipzig, 1871-73, 9 voll.; 4ª ediz., Leipz., 1907, 10 voll.). Briefe und Berichte aus der Pariser Zeit (Berl., 1906, 2 voll.): Deutsche Bücherei, n. 64-65. Nachgelassene Schriften und Dichtungen (2ª ed., Leipz., 1902). Gedichte (Berl., 1905). Entwürfe zu Meistersinger, Tristan und Parsifal (Leipz., 1907). Ausgewählte Schriften über Staat, Kunst und Religion (Leipz., 1902). — Wagner-Enzyklopädie, wörtliche Anführungen aus Wagners Schriften, herausg. von K. Fr. Glasenapp (Leipz., 1891, 2 voll.). Wagner-Brevier: *M* vol. 3. — *Lettere:* W. Altmann, Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt (Regesten, Leipz., 1905). Una scelta edita da Erich Kloss *BWS*. Le più importanti sono le lettere a e da Liszt, vedi a p. 520. Familienbriefe (Berl., 1907). Briefe an Minna Wagner (Berl., 1908, 2 voll.). Wagners Briefe an Theod. Uhlig, Wilh. Fischer, Ferd. Heine (Leipz., 1888); an seinen Dresdner Amtsgenossen Aug. Röckel (2ª ed., Leipz., 1903); an Eliza Wille: Deutsche Rundschau, Febr. 1887 (ed. particolare, Berl., 1894 e 1908); an Otto Wesendonck (completo. Berl., 1905), an Mathilde Wesendonck mit Tagebuchblättern (Berl., 1905; 34ª ed., 1909); an Emil Heckel (il fondatore della prima società wagneriana) (Berl., 1899); an den Maler Jos. Hoffmann (Wien, 1896); an Alexander Ritter: *M* voll. 26-27. Bayreuther Briefe (Berl., 1907-08, 2 voll., il 2º « ai suoi artisti »). Briefe an seine Freunde und berühmte Zeitgenossen (Berl., 1910). Ludwig II. und Wagner, 1864-65 (Münch., 1903); inoltre *BayrBl* vol. 27, p. 1 e Manfred Semper, Das Münchener Festspielhaus (Hamb., 1906). — Singole lettere in quasi ogni volume dei *BayrBl* e del *JbW*.

Autobiografia: Assai dettagliata in 3 volumi fino al 1861 nel *Wahnfriedarchiv*. Uno schizzo del 1843 in Laubes Zeitung für die elegante Welt: Gesammelte Schriften, vol. 1, p. 5-24, e a sè col titolo: « Richard Wagners Lehr- und Wanderjahre » (Leipz., 1871). Eine Mitteilung an meine Freunde (Leipz., 1852): Schriften, vol. 4, p. 285-418. The Work and Mission of my Life, 1879, nella North American Review, in tedesco col titolo « Richard Wagners Lebensbericht » (Leipz., 1884; Hannover, 1906). — *Biografie:* K. Fr. Glasenapp, Das Leben Wagners, dritte Bearbeitung; 6 voll. (Leipz., 1894-1911). Ashton Ellis, Life of Wagner (Lond., 1900-08); Houston Stewart, Chamberlain, Richard Wagner (ed. ill., Münch., 1896; senza ill., ibid., 1901; 4ª ed., 1907). Max Koch, Wagner. 3 voll. (1º vol., Berl., 1907; 2º vol., 1910). R. Bürkner, Wagner, sein Leben und seine Werke (3ª ed., Jena, 1908). Adolf Jullien, Wagner, sa vie et ses œuvres (riccamente illustrata, Par., 1886). R. Pohl, Wagner (Leipz., 1883). W. Tappert. Wagner, sein Leben und seine Werke (Elberf.,

1883). F. Muncker, Wagner, Skizze seines Lebens und Wirkens: *BiblBayr* vol. 26 (2ª ed., 1909). H. v. Wolzogen, Erinnerungen an Wagner: *Reclam*, n. 2831 (2ª ed.). *Lo stesso*, Wagner: *D* vol. 27. Gust. Levy, Wagners Lebensgang in tabellarischer Darstellung (Berl., 1904).

Richard Wagner-Jahrbuch, herausg. von Jos. Kürschner (*Jb WK*), vol. unico (Stuttg., 1886). Wagner-Jahrbuch, herausg. von L. Frankenstein (*Jb W*, Leipz. u. Berl., 1906 e segg.).

Friedr. Nietzsche, Wagner in Bayreuth (Leipz., 1876): Unzeitgemässe Betrachtungen, vol. 2, p. 111-205 (Leipz., 1900). — Hugo Dinger, Die Weltanschauung Wagners in den Grundzügen ihrer Entwickelung: Wagners geistige Entwickelung, vol. 1 (Leipz., 1892). Rud. Louis, Die Weltanschauung Wagners (Leipz., 1898). M. Koch, Was kann das deutsche Volk von Wagner lernen? (Berl., 1888). J. G. Fresson, L'esthétique de Wagner (Par., 1893, 2 voll.). Abbé Marcel Hébert, Le sentiment religieux dans l'œuvre de Wagner (Par., 1895; in tedesco, Münch., 1895). (Pastor) Otto Hartwich, Wagner und das Christentum (Leipz., 1903). Hans von Wolzogen, Wagneriana (Leipz., 1888). Artur Seidl, Wagneriana (Berl., 1901-02, 3 voll.). Fr. v. Hausegger, Wagner: Gedanken eines Schauenden, p. 3-145 (Münch., 1903).

Wagner poeta: Alex. Wernicke, Gebührt Wagner ein Platz in der deutschen Literatur? *ZfdU* vol. 12, p. 204. Wolfg. Golther, Wagner als Dichter: *Lit* vol. 14. Hans v. Wolzogen, Die Sprache in Wagners Dichtungen (4ª ed., Leipz., o. J.). — Henri Lichtenberger, Wagner, poète et penseur (Par., 1898, 4ª ed., 1907; in tedesco, 2ª ed., Dresd., 1904). Alfred Ernst, L'art de Wagner, l'œuvre poétique (Par., 1893). *Lo stesso*, Wagner et le drame contemporain (Par., 1887). Fritz Schultze, Das neue Deutschland, seine alten Heldensagen und Wagner (Leipz., 1888). Heinr. v. Stein, Die Darstellung der Natur in Wagners Werken: *Jb WK*, p. 151. Gottfr. Niemann, Wagner und Böcklin. Ueber das Wesen von Landschaft und Musik (Leipz., 1904). — Anna Ettlinger, Die deutsche romantische Schule und ihre Beziehungen zu Wagner: *Jb WK*, p. 112. — M. Koch, Ausländische Stoffe und Einflüsse in Wagners Dichtung: *StrglL* vol. 3, p. 401. — Houston Stewart Chamberlain, Das Drama Wagners, eine Anregung (2ª ed., Leipz., 1906). F. Müller, Wagner und das Musikdrama (Leipz., 1861). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, vol. 2, p. 33-336 (2ª ed., Leipz., 1902).

Wagner e la scuola: Alex. Wernicke, Wagner als Erzieher für das deutsche Haus und für die deutsche Schule (Langensalza, 1899). *Lo stesso*, Wagner als Erzieher: Estratto da W. Reins « Enzyklopädisches Handbuch der Pädagogik » (2ª ed., Langensalza, 1909). Hans v. Wolzogen, Wagner als Erzieher: Türmer, annata 3, vol. 1, p. 113. Theod. Merklein, Wagner und das Gymnasium (Leipz., 1893).

Le singole opere: Rienzi: Rob. Petsch, Das tragische Problem im Rienzi: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, vol. 128, p. 44 (Leipz., 1906). — *Holländer:* Wagner über den Holländer: *BayrBl* vol. 24, p. 187, ed ed. particolare (Leipz., 1901). F. Liszt, Der fliegende Holländer (1859): Gesammelte Schriften, vol. 3, II, p. 147-247 (Leipz., 1881). Wolfg. Golther, Die Sage vom fliegenden Holländer: *BayrBl* vol. 16, p. 307. Oskar Eichberg, Der fliegende Holländer: *BayrT* del 1893. — *Tannhäuser:* F. Liszt, Tannhäuser (1849): op. cit., p. 3-60. F. Müller, Ueber Wagners Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Rückblick auf Sage und Geschichte (Weim., 1853). Nerthal, Tannhaeuser, La conscience dans un drame Wagnérien (Par., 1895). *Sulla saga di Tannhäuser:* Wolfg. Golther, Die Quellen der Dichtung des Tannhäuser: *BayrBl* vol. 12, p. 132, e *BayrT* del 1891. Gaston Paris, Légendes du Moyen Age, p. 111-145 (Paris, 1903). Ernst Elster, Tannhäuser in Geschichte, Sage und Dichtung (Bromb., 1908). *Intorno ai componimenti su Tannhäuser:* K. Fr. Glasenapp, *BayrBl* vol. 3, p. 41. — *Lohengrin: Osservazioni di Wagner intorno alle sue opere: Jb W* vol. 3, p. 132. F. Liszt, Lohengrin (1850): op. cit., p. 61-146. F. Müller, Lohengrin und die Gral- und Schwansage (Münch., 1867). Wolfg. Golther, Lohengrin, Sage und Dichtung: *BayrT* del 1894. I. Nover, Die Lohengrinsage und ihre poetische Gestaltung (Hamb., 1899). Maurice Kufferath, Lohengrin (4ª ed., Par., 1898). Heinr. Porges, Ueber Wagners Lohengrin: *BayrBl* vol. 32, p. 173 e 281. Herm. v. d. Pfordten, Leonore im « Fidelio » und Elsa im « Lohengrin »: Musikalische Essays, p. 173-205 (Münch., 1897). Rob. Petsch, Das tragische Problem des Lohengrin: *Jb W* vol. 3, p. 227. — *Wieland* der Schmied: P. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur, p. 114-132 (Erlang., 1902). — *Nibelungenring:* Seb. Röckl, Was erzählt Wagner über die Entstehung seines Nibelungengedichtes? über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes? (Leipz., 1903 e 1904). Der Ring des Nibelungen, erläuternde Aufsätze: *BayrBl* vol. 19, p. 105-322. Ernst Koch, Ueberblick über die moderne Nibelun-

gendichtung (Leipz., 1886). K. Landmann, Die nordische Gestalt der Nibelungensage und die neuere Nibelungendichtung (Darmst., 1887). A. Stein, Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel (Mühlhaus., 1882-83). K. Weitbrecht, Die Nibelungen im modernen Drama (Zürich, 1892). Ernst Meinck, Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Wagners (Berl., 1892). *Lo stesso*, Hebbels und Wagners Nibelungentrilogien: *BBr* vol. 5. Wolfg. Golther, Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung (Charlottenb., 1902). Ernst Koch, Wagners Bühnenfestspiel « Der Ring des Nibelungen » (Leipz., 1875). K. Gjellerup, Wagner in seinem Hauptwerke « Der Ring des Nibelungen », aus dem Dänischen übersetzt von O. Luitp. Jiriczek (Leipz., 1891). Artur Drews, Der Ideengehalt im Ring des Nibelungen (Leipz., 1898). K. Landmann, Das goldne Vlies und der Ring des Nibelungen: *ZvglL* vol. 4, p. 159. — F. Liszt, Das Rheingold (1855): op. cit., p. 249-256. Th. Schäfer, Aeschylos' Prometheus u. Wagners Loge (Brem., 1899). Maurice Kufferath, La Walkyrie. Siegfried (3ª ed.. Par., 1898, 2 voll.). — *Tristan:* Wolfg. Golther, Tristan und Isolt in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit (Leipz., 1907). F. Müller, Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung (Münch., 1865). Heinr. Porges, Tristan u. Isolde (Leipz., 1906), uno dei più pregevoli studi wagneriani. Maur. Kufferath, Tristan et Iseult (2ª ed., Par., 1898). — *Meistersinger:* Il primo abbozzo del poema è del luglio 1845: Monatsschrift Die Musik (Berl., August 1902). F. Müller, Die Meistersinger. Einführung in Wagners Dichtung (Münch., 1869). Roman Wörner, Eine deutsche Komödie: *JbWK* p. 211. Max Koch, Meistersinger: *BayrBl* vol. 13, p. 105. Maur. Kufferath, Les Maitres Chanteurs de Nüremberg (Paris, 1898). Ch. Joly, Les Maitres-Chanteurs. Étude historique et analytique (Par., 1898). Julien Tiersot, Étude sur les Maitres-Chanteurs (Par., 1899). Rob. Petsch, Wagners Meistersinger (Leipzig, 1903); O. Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, fasc. 10. Kurt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst sowie dessen Anwendung in Wagners Meistersingern (2ª ed., Leipz., 1901). Heinr. Welti, Lortzing und Wagner: *JbWK* p. 229. — Ferd. Eichler, Das Nachleben des Hans Sachs vom 16. bis ins 19. Jahrhundert (Leipz., 1904). Fr. Baberadt, Sachs im Andenken der Nachwelt mit besonderer Berücksichtigung des Dramas des 19. Jahrhunderts (Halle, 1906). — — *Parsifal:* Ed. Wechsler, Die Sage vom heiligen Gral in ihrer Entwicklung bis auf Wagners Parsifal (Halle, 1898). Die Parzivalsage u. Wagners Parsifal: Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung, 1882, n. 196-248. F. Muncker, Die Gralssage bei einigen Dichtern der neueren deutschen Literatur: Sitzungsberichte der Münchner Akademie, 1902, p. 325-382. Maur. Kufferath, Parsifal (5ª ed., Par., 1899). Heinrich Reimann, Die Gral- und Parzivallegende in ihrer geschichtlichen Entwickelung und Umgestaltung durch Wagner: *BayrT* del 1892.

P. **552. Bayreuth**: Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871-76: *BayrBl* vol. 9, p. 1-95. Karl Heckel, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Authentischer Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung (Leipz., 1891). — Artur Prüfer, Das Werk von Bayreuth (2ª ediz., Leipz., 1909). — Houston Stewart Chamberlain, Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele: *BayrBl* vol. 19, p. 1-6. — Albert Lavignac, Voyage artistique à Bayreuth (Par., 1897). — H. von Wolzogen, Bayreuth: *M* vol. 5. Wolfg. Golther, Bayreuth: *Th* vol. 2.

P. **553. Humperdinck**: Leopold Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper (2ª ed., Halle, 1896).

P. **553. Meysenbug**: K. Heckel, M. von Meysenbug, die Freundin Wagners u. Nietzsches. Studien und persönliche Erinnerungen: *JbW* vol. 1, p. 102.

P. **553. Stein**: Zur Kultur der Seele. Gesammelte Aufsätze (Stuttg., 1906). Lettere: *BayrBl* vol. 30, p. 161. Houston Stewart Chamberlain, H. v. Stein und seine Weltanschauung (Leipz., 1903). Fr. Lienhard, Stein: Wege nach Weimar, vol. 1, p. 17-128. — *JbW* vol. 2, p. 333-353. — Albert Lévy, Schiller et Stein: Études sur Schiller, p. 213 (Par., 1905).

P. **553. Gobineau**: Una scelta de' suoi scritti edita da Fr. Friedrich: *BWS*. — L. Schemann, Die Gobineausammlung in Strassburg. Cosima Wagner, Gobineau. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried (Stuttg., 1907). Eugen Kretzer, Gobineau. Sein Leben u. Werk (Leipz., 1902). — E. Seillière, Un différend littéraire entre la France et l'Allemagne: *Rg* vol. 4, p. 15-39.

VI. Dalla fondazione dello impero ai nostri giorni. P. 555-636.

P. **555.** Wilhelm Oncken, Das Zeitalter Kaiser Wilhelms I. (Berl., 1890-92, 2 voll.). Karl Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergan-

genheit (Berlin, 1902-04, 3 voll.). — Kuno Francke, German Ideals of To-Day and other Essays on German Culture (Boston, 1907). — Deutscher Literaturkalender, begründet v. Jos. Kürschner. 31ª annata, edito da Heinr. Klenz (Leipz., 1909). — Adalbert v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte (2ª ed., Leipz., 1901). Max Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende (Stuttg., 1900); imparziale ed assai istruttivo. Herm. Hölzke, Zwanzig Jahre deutscher Literatur, ästhetische und kritische Würdigung der schönen Literatur, 1885-1905 (Braunschw., 1905). Rich. Urban, Die literarische Gegenwart. Zwanzig Jahre deutschen Schrifttums, 1888-1908 (Leipz., 1908). — Hans Landsberg, Die moderne Literatur (Berl., 1904); confuso ed inservibile. Ad. Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart; Die Alten und die Jungen (7ª ed., Leipz., 1907). — Maurice Muret, La Littérature allemande d'aujourd'hui (Par., 1909). Fritz Lienhard, Die Vorherrschaft Berlins. Literarische Anregungen (Leipz., 1900). Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst, von einem Unbefangenen (Wolfenbüttel, 1895). — Adolf Graf von Westarp, Der Verfall der deutschen Bühne, ein Mahnwort (Berl., 1892).

P. **556. L'arte patria** (Heimatkunst): Ernst Wachler, Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste, eine Streitschrift (Berl., 1897). Ad. Bartels, Heimatkunst, ein Wort zur Verständigung (Münch., 1904): Grüne Blätter für Kunst und Volkstum, n. 8.

La letteratura degli anni di transizione.
P. 556-567.

P. **556.** Berth. Litzmann, Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart (4ª ed., Hamb., 1898).

P. **556. Meininger**: Rob. Prölss, Das Meiningsche Hoftheater und die Bühnenreform (Erfurt, 1884). Fr. Rüfer, Die Meininger und ihre Bedeutung (Leipz., 1882). Paul Richard, Die Gastspiele des herzoglich Meiningschen Hoftheaters (Dresd., 1884). K. Grube, Die Meininger: *Th* vol. 9. K. Weiser, Zehn Jahre Meiningen: *ThA* vol. 1, p. 118.

P. **557. Historiendrama**: Otto von der Pfordten, Werden und Wesen des historischen Dramas (Heidelb., 1901). M. Koch, Einleitung zu den Königsdramen: Shakespeares dramatische Werke, vol. 4, p. 3 a 16 (Stuttg., 1904). P. Expeditus Schmidt, Historische Dramen, ihre Berechtigung und ihre Hemmnisse, besonders in Deutschland: Anregungen, vol. 113-130 (Münch., 1909). E. v. Wildenbruch, Das deutsche Drama (Leipz., 1906): Gräfs Beiträge zur Literaturgeschichte, fasc. 6.

P. **557. Wildenbruch**: Berth. Litzmann, E. v. Wildenbruch: Das deutsche Drama, 6-8. Vorlesung (4ª ediz., Hamb., 1898). Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 4, p. 205-359 (6ª ed., Oldenb., 1909). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 323-350 (3ª ed., Dresd., 1905). I. Röhr, Wildenbruch als Dramatiker (Berl., 1908). R. Philippsthal, Wildenbruch als Erzähler: *ZfdU* vol. 20, p. 497. Dora Duncker, Ernstes und Heiteres aus Wildenbruchs Leben (Berl., 1909). Leo Berg, Wildenbruch und das Preussentum in der modernen Literatur (Berlin, 1888); Die preussische Ader in der Literatur (Berl., 1889). — Kurt Schladebach, Tennysons und Wildenbruchs Harolddramen: *StrglL* vol. 2, p. 215. Heinrich Stümcke, Hohenzollernfürsten im Drama (Leipz., 1903).

P. **557. Lauff**: Bruno Sturm, Jos. Lauff: *LitB* vol. 9. — Walter Müller-Waldenburg, Lauff. Ein Beitrag zur zeitgenössischen Literatur (Stuttg., 1906). Walter Steinert, Ueber niederrheinische Dichtung: *BonnM* vol. 3, n. 5.

P. **559. Nissel**: Ausgewählte dramatische Werke nebst einem Anhang Gedichte (Stuttg., 1892-1896, 3 voll.). Mein Leben. Selbstbiographie, Tagebuchblätter und Briefe (Stuttg. 1894). — Mor. Necker, Nissel: *JbGr* vol. 4, p. 307-336. Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Oesterreich, p. 22 a 105 (Münch., 1898).

P. **560. Wilbrandt**: Erinnerungen aus der Werdezeit (Stuttg., 1905-07, 2 voll.). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 295-322 (3ª ed., Dresd., 1905). Eug. Sierke, Kritische Streifzüge, p. 463-489 (Braunschweig, 1881).

P. **562. Moser**: Vom Leutnant zum Lustspieldichter. Lebenserinnerungen (Wismar, 1908).

P. **562. L'Arronge**: Deutsches Theater u. deutsche Schauspielkunst (Berl., 1896).

P. **562. Anzengruber**: Gesammelte Werke (3ª ediz., Stuttg., 1897-98, 10 voll.). Briefe (Stuttg., 1902, 2 voll.). — Biographie von Anton Bettelheim (2ª ed., Berl., 1898); v. Sigism. Friedmann (Leipz., 1902); del poeta viennese Jak. Jul. David (1859-1907): *D* vol. 2. Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Oesterreich, p. 300-386 (Münch., 1898). Adam Müller-Guttenbrunn, Anzengruber: Im Jahrhundert Grillparzers, p. 150-189 (Münch., 1904).

P. **563. Novellistica e lirica austriaca:** Oesterreichisches Novellenbuch (Wien, 1903, 2 voll.). — Una buona e caratteristica scelta della recente novellistica e lirica austriaca nella compilazione di Rud. Donath: « Oesterreichische Dichter zum 60. Geburtstage Detlev v. Liliencrons » (Wien, 1904). — R. M. Werner, Wilh. Fischer e le sue novelle di Graz: Vollendete und Ringende, p. 159 (Minden, 1900).

P. **564. Saar:** Sämtliche Werke editi da Jak. Minor con biografia di Ant. Bettelheim: *HKl* (12 voll.). — Saars Briefwechsel mit Marie Fürstin zu Hohenlohe (Wien, 1909). — Jak. Minor, Saar (Wien, 1898). W. A. Hammer, Saar: *LitB*, vol. 2. Ella Hruschka, F. v. Saar: *JbGr* vol. 12, p. 77-139. Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., p. 165-190 (Dresd., 1904).

P. **564. Ebner-Eschenbach:** Gesammelte Schriften (Berl., 1892, 6 voll.). Erzählungen (Stuttgart, 1875). Dorf- und Schlossgeschichten (Stuttg., 1883 e 1886). Meine Kinderjahre. Biographische Skizzen (Berl., 1906). — Ant. Bettelheim' und Mor. Necker, Marie Ebner v. Eschenbach (Berlin, 1900). Un saggio di M. Necker: *JbGr* vol. 8, p. 272; di Alfred Marchand: « *Poètes et Penseurs* », p. 335-364 (Par., 1892). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., p. 141-164 (Dresden, 1904). — Gabriele Reuter, Ebner-Eschenbach: *D* vol. 19.

P. **565. Delle Grazie:** Sämtliche Werke (Leipz., 1903-04, 9 voll.). — Bernh. Münz, Delle Grazie als Dichterin und Denkerin (Wien, 1902). Hans Widmann, M. delle Grazie: *LitB* vol. 8.

P. **567. Heinrich Hart:** Gesammelte Werke (Berl., 1907, 4 voll.).

2. La corrente sociale. Naturalismo e simbolismo. La nuova lirica. Romanzo e novella. P. 567-604.

P. **567. Stauffer-Bern:** Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, dargestellt von O. Brahm (5ª ed., Leipz., 1903). Peter Halm, Erinnerungen an Stauffer-Bern: Meister der Farbe, fasc. 1 (Leipz., 1909).

P. **567. Nuove correnti:** Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., p. 1-33 (Dresd., 1904). — Heinr. und Jul. Hart, Kritische Waffengänge (Leipz., 1882-84, 6 fasc.). Edgar Steiger, Der Kampf um die neue Dichtung (2ª ed., Leipz., 1889). K. Neumann, Der Kampf um die neue [bildende] Kunst (2ª ed., Berl., 1897). Eugen Wolff, Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne (Berl., 1888) = La raccolta delle critiche di Wolff « Zwölf Jahre im literarischen Kampf », p. 77-130 (Oldenb., 1901). Max Haushofer, Die Alten und die Jungen: Appendice della Münchner Allgemeine Zeitung, 1894, n. 3. K. Gust. Vollmöller, Die Sturm- und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus (Berl., 1897). Hans Landsberg, Die moderne Literatur (Berl., 1904).

P. **568. Trattazione di questioni nazionali:** K. Pröll, Nachfolge Bismarcks, deutsch-österreichische Zeitgedichte (Dresd., 1899). *Lo stesso,* Auf ferner Wacht, Gedichte (Dessau, 1902). Graf Adolf Westarp, Deutsche Lieder (Leipz., 1892). J. Nassen, Die deutsche Flotte und die deutsche Dichtung (Berl., 1898). P. Zinck, Die Kaiseridee im deutschen Lied: *ZfdU* vol. 20, p. 737.

P. **570. Opere sulla guerra dell'avvenire:** Fedor Zobeltitz, Lit. Echo, vol. 8, p. 1650.

P. **571. Le lotte sociali** nello specchio della poesia: Neue literarische Volkshefte, n. 3 (Berl., 1889; affatto insufficiente).

P. **572. Schönaich-Carolath:** Gesammelte Werke (Leipz., 1908, 7 vol.). Fern ragt ein Land. Auswahl aus den Dichtungen (Leipz., 1908). — Gustav Schüler, Prinz von Schönaich-Carolath als Mensch und Dichter (Leipz., 1909). Lorenz Krapp, Prinz von Schönaich-Carolath (Leipz., 1908): Moderne Lyriker, vol. 4.

P. **573. Flaischlen:** Gg. Muschner-Niedenführ, C. Flaischlen, Beitrag zu einer Geschichte der neueren Literatur (Berl., 1903).

P. **573. Zola:** Heinr. und Jul. Hart, Für und gegen Zola: Kritische Waffengänge, fasc. 2 (Leipz., 1882). — M. Gg. Conrad, Von Zola bis Hauptmann, Erinnerungen zur Geschichte der Moderne (Leipz., 1902). — Eugen Wolff, Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft (Berl., 1891).

P. **574. Ibsen:** Sämtliche Werke (mit Briefen), vom Dichter autorisierte deutsche Ausgabe von Gg. Brandes und P. Schlenther (Berl., 1898-1904, 10 voll.); Scritti postumi (Berl., 1909, 4 voll.). I drami principali: *MV*. — Briefe an Emilie Bardach: *Lit* voll. 32-33. — Roman Wörner, Ibsen 1828 bis 1873 (Münch., 1900). Rud. Lothar, Ibsen (Leipz., 1902). — Leo Berg, Ibsen und das Germanentum in der modernen Literatur (Berl., 1887). Eugen Wolff, Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen

Dramas (Kiel, 1891). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 409-432 (3ª ed., Dresd., 1905). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 4, p. 1-203 (6ª ediz., Oldenb., 1909). — Rich. Förster, Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit: *StvglL* vol. 5, p. 1-120, 271, 330, 334.

P. 574. **Björnson**: Ausgewählte Werke (Dramen und Bauernnovellen), übertragen von Edm. Lobedanz (Hildburgh., 1866, 2 voll.). *MV* n. 53-54, 134-5 e 408. Ueber unsere Kraft (Münch., 1896). — Chr. Collin, Björnsons Jugend und Werden, übersetzt von Cläre Mjöen (Münch., 1902). Gg. Brandes, Björnson (Berl., 1902). — E. Chr. Achelis, 'Ueber unsere Kraft' und das Wesen des Christentums (Berl., 1902). Chr. Collin, Björnsons 'Ueber unsere Kraft' und die griechische Tragödie (Münch., 1902). Ernst Keller, Björnson, 'Ueber unsere Kraft' (Freiburg, 1903). Bernh. Seuffert, Björnsons Schauspiel 'Ueber unsere Kraft': *Euph* vol. 9, p. 1-21.

P. 575. **Strindberg**: L'edizione tedesca di tutti gli scritti, curata da Emil Schering in sei sezioni (35 voll.) si cominciò a pubblicare in Dresda nel 1900. — Ad. Stern, Strindberg: Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 365-387 (Dresd., 1904). — Herm. Esswein, Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke (Münch., 1909).

P. 575. **Tolstoi**: Sämtliche Werke, von dem Verfasser genehmigte deutsche Ausgabe von Rafael Löwenfeld (Leipz., 1902). — Eug. Zabel, Tolstoi (Leipz., 1901). Rafael Löwenfeld, Tolstoi, parte 1 (2ª ed., Leipz., 1901). *Lo stesso,* Gespräche mit und über Tolstoi (Leipz., 1901). J. E. v. Grotthuss, Probleme und Charakterköpfe, p. 328 (Stuttg., 1898). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 475-504 (3ª ed., Dresd., 1905). — Fr. Dukmeyer, Die Deutschen in Tolstois Schilderung (Münch., 1902).

P. 575. **Nietzsche**: H. Landsberg, Fr. Nietzsche und die deutsche Literatur (Leipz., 1902). Gregor v. Glasenapp, Nietzsche und Tolstoi: Essays, p. 245-349 (Riga, 1899). J. E. v. Grotthuss, Probleme und Charakterköpfe, p. 22-74 (Stuttg., 1898). Saladin Schmitt, Nietzsches Gedichte und Sprüche: *BonnM* vol. 3, n. 4. — Leo Berg, Der Uebermensch und die moderne Literatur (Münch., 1897). Artur Möller van den Bruck, Die Deutschen, vol. 2, p. 212-253 (Mind., 1907). — Ed. Kulke, Wagner u. Nietzsche (Leipz., 1890). — A. Rode, Hauptmann und Nietzsche, Beitrag zum Verständnis der Versunkenen Glocke (Hamb., 1897). J. Lütgert, Einfluss des 'Zarathustra' auf Hauptmanns 'Versunkene Glocke': *ZfdU* vol. 20, p. 22.

P. 576. **Naturalismus**: Veit Valentin, Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwickelung (Kiel, 1891). Leo Berg, Geschichte des Naturalismus (Berl., 1889): Neue literarische Volkshefte, n. 8. Walter Bormann, Kunst und Nachahmung (Stuttg., 1892). Ant. Schönbach, Der Realismus: Ueber Lesen und Bildung (7ª ediz., Graz, 1905). Aloys Rob. Schlismann, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus (Kiel, 1903). Ottokar Stauf v. d. March, Moderne Mystik; Realismus und Möglichkeit: Literarische Studien und Schattenrisse, vol. 1, p. 61 e 113 (Dresd., 1903).

P. 577. **Maeterlinck**: Laurenz Alex. Krapp, Der Symbolismus und sein bedeutendster Vertreter Maeterlinck als Dichter (Wien, 1904): Die Kultur, vol. 5, p. 239. Felix Poppenberg, Maeterlinck (Berl., 1903). W. Miessner, Maeterlincks Werke. Eine literarpsychologische Studie über die Neuromantik (Berl., 1904).

P. 579. **Lirica**: *Raccolte*: Deutsche Dichter seit Heine. Ein Streifzug durch fünfzig Jahre deutscher Lyrik von K. Henckell: *Lit* vol. 37-38. Moderne Lyrik, eine Sammlung zeitgenössischer Dichtungen (Berl., 1896). Alexander Tille, Deutsche Lyrik von Heute und Morgen, mit einer geschichtlichen Einleitung (Leipz., 1896). Hans Benzmann, Moderne deutsche Lyrik mit literargeschichtlicher Einleitung und biographischen Notizen (1904; 2ª ediz., interamente rifatta, 1907): *Reclam* n. 4511-15. Deutsche Lyrik seit Liliencron herausg. von Hans Bethge (Leipz., 1905). — Alfred Biese, Die Lyrik der Jüngstmodernen: Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker, p. 226-268 (Berl., 1896). J. E. v. Grotthuss, Moderne deutsche Lyrik: Probleme und Charakterköpfe, p. 238-274 (Stuttgart, 1898). Rud. Steiner, Lyrik der Gegenwart (Mind., 1900). Paul Fritsche, Die moderne Lyrikerrevolution (Frankf. a O., 1886). Arno Holz, Revolution der Lyrik (Berl., 1899).

P. 580. **Vierordt** und seine Dichtungen, literarische Studie von J. Werner (Heidelb., 1891).

P. 581. **Kirchbach**: Gesammelte poetische Werke herausg. von Jul. Hart (Münch., 8 voll.). Kirchbach in seiner Zeit. Briefwechsel und Essays aus dem Nachlass herausg. von Luise Becker und K. v. Levetzow (Münch., 1909).

P. 581. **Henckell**: Ausgewählte Gedichte (Zür., 1903, 2 voll.). Mein Lied. Auswahl (Zürich, 1906).

P. **582. Liliencron**: Sämtliche Werke (Berl., 1904-08, 15 voll.). Gute Nacht. Nachlass (Berl., 1909, 2 voll.). — Ausgewählte Gedichte (Berl., 1901). Ausgewählte Gedichte (Leipz., o. J.): Moderne Lyriker, vol. 1. Leben und Lüge, autobiographischer Roman (Berl., 1908). — Briefsammlung, herausg. von R. Dehmel, in Vorbereitung. — Otto Jul. Bierbaum, Liliencron (Leipz., 1892). Hugo Greinz, Liliencron, eine literarhistorische Würdigung (Berl., 1896). P. Remer, Liliencron: *D* vol. 4. F. Oppenheimer, Liliencron, ästhetische Studie (Berl., 1898). M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, p. 126-139 (Stuttg., 1900). — Artur Möller van den Bruck, Liliencron: Die Zeitgenossen, p. 140-160 (Mind., 1906). Fr. Böckel, D. v. Liliencron im Urteil zeitgenössischer Dichter (Berl., 1904). — Leo Langer, Kinder und Getier bei Liliencron: *ZfdU* vol. 19, p. 342.

P. **583. Bierbaum**: Lo « Irrgarten der Liebe » (Berl., 1901), accresciuto cogli « Etliche Gänge und Lauben » (Leipz., 1906), raccoglie le prime collezioni: Erlebte Gedichte (1892); Nehmt Frouwe diesen Kranz (1894); Der bunte Vogel (1896). — Eug. Schick, O. J. Bierbaum (Berl., 1903). Ad. Bartels, Zwei Judenromane: Deutsches Schrifttum, p. 55 (Weimar, 1909).

P. **584. Falke** *lirico*: Auswahl aus seinen Dichtungen, mit Einleitung von W. Spanier (4ª ed., Hamb.. 1907).

P. **584. Dehmel**: Gesammelte Werke (Berl., 1906-09, 10 voll.). Ausgewählte Gedichte (2. vermehrte Aufl., Berl., 1905). Auswahl (Leipz., o. J.): Moderne Lyriker, vol. 3. Walter Frucht, Dehmel, seine kulturelle Bedeutung, sein Verhältnis zu Goethe, Lenau und zur Moderne (Mind., 1899), scorge in Dehmel il maggior lirico tedesco, che riunisce in sè stesso i singoli pregi di Goethe e di Lenau. – M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, p. 140-153 (Stuttgart, 1900). — R. M. Werner, Rich. Dehmel und Ludw. Jacobowski: Vollendete und Ringende, p. 201-242 (Mind., 1900). Artur Möller van den Bruck, Dehmel: Die Zeitgenossen, p. 168-180 (Mind., 1906). Gust. Kühl, Dehmel: *D* vol. 45.

P. **585. George**: Lud. Klages, George (Berl., 1902). — Il libro di Kuno Zwymann « Das Georgesche Gedicht » (Berl., 1902) non è solo più oscuro della poesia di George ma affatto privo di senso colla sua distinzione fra « *Bedeutung-, Schall- und Knüpfungskunstwerk* ». Ma l'appendice contiene notizie bibliografiche per le singole poesie di George. — Hugo von Hofmannsthal, Ueber Gedichte: Neue Rundschau, vol. 15, p. 129-139 = *Lit* vol. 1 (Berl., 1904). Franz Dülberg, St. George. Ein Führer zu seinem Werke (Münch., 1908). E. Bertram, Ueber George: *BonnM* vol. 3, n. 2.

P. **586. Rilke**: Fr. v. Oppeln-Bronikowski und K. Enders, Rilke, sein Leben, seine Weltanschauung, seine Kunst: *BonnM* vol. 2, n. 6.

P. **586. Poesia cattolica**: Keiters Katholischer Literaturkalender. Vom 9. Jahrg. (1908) an herausg. von Karl Menne (Essen-Ruhr). — Gottesminne. Monatsschrift für religiöse Dichtkunst, herausg. von P. Ansgar Pöhlmann (Münster i. W., 1903-07). Ueber den Wassern. Halbmonatsschrift für schöne Literatur, herausg. von P. Expeditus Schmidt (Münster i. W., 1908 e segg.). — Karl Muth, Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens (Kempten, 1909). Rich. Kralik, Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart (Regensb., 1909). — P. Expeditus Schmidt, Die Stellung der Katholiken im deutschen Literaturleben: Anregungen. Gesammelte Studien und Vorträge, p. 1-37 (München, 1909). — Schwenkow, Die Religion in der modernen deutschen Frauenlyrik (Hamb., 1905).

P. **587. Componimenti su Cristo**: K. Röttger, Die moderne Jesusdichtung. Eine Anthologie mit einer religiösen und literarischen Einleitung (Münch., 1908): Die Fruchtschale, vol. 16. — Artur Luther, Jesus und Judas in der Dichtung (Hanau, 1909). — Hans Benzmann, Eine Evangelienharmonie (poesie liriche; Leipz., 1909). — Gust. Pfannmüller, Jesus im Urteil der Jahrhunderte. Die bedeutendsten Auffassungen von Jesus in Theologie, Philosophie, Literatur und Kunst bis zur Gegenwart (Leipz., 1908). Vedi anche a p. 593 (Frenssens ' Hilligenlei ').

P. **587. Roman**: Hans Gerschmann, Studien über den modernen Roman (Königsb., 1894).

P. **588. Kretzer**: Jul. Erich Kloss, Kretzer. Eine Studie zur neueren Literatur (2ª ediz., Leipz., 1905).

P. **588. Conrad**: Heinr. Stümcke, Conrad (Brem., 1893). L. Bräutigam, Conrad. Eine Skizze: *ZfdU* vol. 20, p. 209.

P. **590. Bleibtreu** annunzia nel suo appassionato ma variamente istruttivo scritto polemico: « *Die Verrohung der Literatur* », un « *Beitrag zur Haupt- und Sudermännerei* » (Berl., 1903). — K. Biesendhal, Bleibtreu: Die moderne Literatur in biographischen Einzeldarstellungen, fasc. 6 (Leipz., o. J.). — Ottokar Stauf v. d. March, Bleibtreu: Literarische Stu-

dien u. Schattenrisse, vol. 1, p. 125-148 (Dresd., 1903). H. Merian, Bleibtreu als Dramatiker (Leipz., o. J.).

P. 591. **Fini e indirizzi**: Deutsche Dichtung nach Aeusserungen ihrer Schöpfer: *BonnM* vol. 2, n. 7.

P. 592. **Mann**: Alex. Pache, Das Kunstwerk Thomas Manns; E. Bertram, Das Problem des Verfalls: *BonnM* vol. 2, n. 2.

P. 592. **Gabriele Reuter**: K. Federn, Frauenseelen: Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte, p. 146 (Münch., 1904).

P. 593. **Frenssen**: W. Lobsien, Die erzählende Kunst in Schleswig-Holstein von Storm bis zur Gegenwart (Altona, 1908); cfr. a p. 537 (Storm). — Karsten Brandt, Der Schauplatz in Frenssens Dichtungen (Hamb., 1903). K. Kinzel, Frenssen, Der Dichter des Jörn Uhl (Leipz., 1903): Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, fasc. 6. — Il successo di « Jörn Uhl » fece subito germogliare un gran numero di opere intorno a Frenssen: J. Löwenberg, Frenssen von der Sandgräfin bis zum Jörn Uhl (Hamb., 1903). Th. Rehtwisch, Der Dichter des Jörn Uhl, Biographisches und Literarisches (4ª ed., Berl., 1902). Rich. Linde, Jörn Uhl, ein Gedenkblatt zum hundertsten Tausend (Hamb., 1902). Martin Schian, Jörn Uhl, seine Wirkung und sein Wert (2ª ediz., Görlitz, 1903). J. Roos, Einige Gedanken und Bedenken eines evangelischen Geistlichen zu Jörn Uhl (Hamb., 1903). — Frenssens Schlusswort zu *Hilligenlei* (Berl., 1906). F. Niebergall, Hilligenlei und die moderne Theologie (Tübing., 1906). — Fr. Manz, Wege nach Hilligenlei (Tübing., 1906). — K. Enders, Frenssen und sein Roman Hilligenlei: *BonnM* vol. 1, n. 2.

P. 594. **Polenz**: Gesammelte Werke (Berl., 1908-09, 10 voll.). — Heinr. Ilgenstein, Polenz, ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Gegenwart (Berl., 1904). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 235-251 (Dresd., 1904). Ad. Bartels, W. v. Polenz (Dresd., 1909).

P. 595. **Slesiani**: Schlesisches Dichterbuch herausg. von A. Fr. Krause und Philo vom Walde (Berl., 1902). Schlesischer Jubiläumsalmanach der Breslauer Dichterschule herausg. von K. Biberfeld (Bresl., 1909).

P. 595. **Karl Hauptmann**: Hauptmann-Nummer der Zeitschrift « Schlesien », 1909, fasc. 18. — Gg. Muschner, Ein Wort zur Einführung und Einstellung (Münch., 1905), esalta nel « *Bergschmiede* », di Karl Hauptmann, il maggiore drama di avanguardia. Questo scritto è solo citato ad esempio tipico della più impudente e insensata *réclame*.

P. 595. **Hansjakob**: Ausgewählte Schriften (Heildelb., 1895-96, 8 voll.). Ausgewählte Erzählungen (Heidelb., 1907, 5 voll.). — Albert Pfister, Hansjakob, aus seinem Leben und Arbeiten (Stuttg., 1901). Heinr. Bischoff, Hansjakob, der Schwarzwälder Dorfdichter (Kassel, 1904). — **Stolz**: Gesammelte Werke (Freib., 1887, 16 voll.). Tagebücher: Süddeutsche Monatshefte, ann. 1, p. 164.

P. 596. **Alemanni**: Theodor Heuss, Vom jungen Schwaben: Sieben Schwaben. Ein neues Dichterbuch von L. Finckh, Cäsar Flaischlen, Herm. Hesse, Heinr. Lilienfein, Anna Schieber, W. Schussen, Auguste Supper (Heilbronn, 1909).

P. 596. **Svizzeri**: Jos. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte, ann. 5, p. 208 e sgg.; ann. 6, p. 249. Konr. Falke und Rich. Weitbrecht, Schweizerische Erzähler: Lit. Echo, vol. 8, p. 556; vol. 9, p. 1221; vol. 11, p. 109 e segg. — Oskar Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren Schweizer Dichtung (Stuttg., 1908). Heinr. E. Jenny, Die Alpendichtung der deutschen Schweiz. Ein literarhistorischer Versuch (Bern, 1905). — Bruno Frank, Schweizerische Frauenlyrik: Lit. Echo, vol. 11, p. 848.

P. 596. **Spitteler**: Fel. Weingartner, Ein kunstlerisches Erlebnis: Süddeutsche Monatshefte, ann. 1, p. 484. — Heinr. Driesmans, Die Prometheus-Dichtung: Lit. Echo, vol. 11, p. 1197.

P. 598. **Austriaci**: cfr. a p. 563. — Jos. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte, ann. 5, p. 341 e segg. — **Altenberg**: Auswahl aus meinen Büchern (Berl., 1908). — M. Rabenlechner, Das Weibliche im literarischen Wien. Literaturbilder Fin de Siècle: *LitB* vol. 3. — *Tirol*: Jung-Tirol. Ein moderner Musenalmanach aus den Tiroler Bergen (Leipz., 1899). A. Brandl, Literarisches aus Tirol: Lit. Echo, vol. 7, p. 621; vol. 11, p. 157. — Hans Widmann, Moderne *Salzburger* Dichter: *LitB* vol. 10.

P. 598. **Handel-Mazzetti**: Historische Novellen (Kevelaer, o. J.). Novellen mit biographischer Einleitung von Joh. Ranftl (Graz, 1907). — Ed. Korrodi, Handel-Mazzetti. Die Persönlichkeit und ihr Dichtwerk (Münster i. W., 1909).

P. 599-600. **Lambrecht e Viebig**: Heinr. Bischoff, Die deutschen Dorfdichterinnen: Lit. Echo, vol. 8, p. 1127 e seg.

P. 601. **Hoffmann**: O. Ladendorf, Hans Hoffmann. Sein Lebensgang und seine Werke (Berl., 1908). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, n. s., p. 191-214 (Dresd., 1904).

P. **603. Wolzogen**: Ernst v. Wolzogen, Ansichten und Aussichten. Gesammelte Studien über Musik, Literatur, Theater (Berl., 1908).

3. Teatro e Drama. P. 604-636.

P. **604.** Rud. Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart (Münch., 1905). — Rob. F. Arnold, Das moderne Drama (Strassb., 1908). *Lo stesso,* Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830 (Wien, 1908). — Gg. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts (2ª ed., Leipz., 1906). E. v. Wildenbruch, Das deutsche Drama, seine Entwickelung und sein gegenwärtiger Stand (Leipz., 1906): Herm. Gräfs Beiträge zur Literaturgeschichte, fasc. 6. — L. Benoist-Hanappier, Le Drame naturaliste en Allemagne (Par., 1905). — Rud. v. Gottschall, Vergleichende Studien zur Kritik des modernen Dramas (2ª ed., Berl., 1900).

P. **604. Il teatro di Berlino**: Eugen Wolff, Oskar Blumenthal, der Dichter des Deutschen Theaters (Berl., 1887). Heinr. und Jul. Hart, Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge (Leipz., 1882): Kritische Waffengänge, fasc. 4. — Heinr. Bulthaupt, Dumas, Sardou und die jetzige Vorherrschaft der Franzosen auf der deutschen Bühne (Berl., 1887). — Paul Legband, Das Deutsche Theater in Berlin (Münch., 1909; magnificazione di Reinhardt).

P. **605. Il teatro di Dresda**: Ad. Stern, Zwölf Jahre Dresdner Schauspielkritik herausg. von Chr. Gaehde (Dresd., 1909).

P. **605. Lindau**: Heinr. und Julius Hart, Paul Lindau als Kritiker (Leipz., 1882): Kritische Waffengänge, fasc. 2.

P. **605. « Festspiele » di Weimar**: Ad. Bartels, Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend (Weim., 1905). *Lo stesso,* Die ersten Weimarischen Nationalfestspiele für die deutsche Jugend (Weim., 1909).

P. **605. Passionsspiele**: Ed. Devrient, Das Oberammergauer Passionsspiel (Leipz., 1851; 2ª ediz., 1880). K. Trautmann, *Oberammergau* und sein Passionsspiel: *BiblBayr* vol. 15. G. Blondel, Le drame de la Passion à Oberammergau (Par., 1900). — Hans Lambel, Aufführungen des *Höritzer* Passionsspiels (Prag, 1894).

P. **605. Teatri popolari**: R. Wagner, Ein Theater in Zürich (1851): Gesammelte Schriften, vol. 5, p. 25-64 (Leipz., 1872). — Hans Herrig, Luxustheater und Volksbühne (Berl., 1887). Ferd. Frey und R. Gollner, Bühnenreform oder Volkstheater (Kreuznach, 1890). Deutsche Volksbühne, Blätter für deutsche Bühnenspiele, herrausg. von Ernst Wachler (Berl., 1900-02). — Walter Assmus, Die moderne Volksbühnenbewegung (Leipz., 1909). — Max Zollinger, Eine schweizerische Nationalbühne? Eine Studie zur schweizerischen Theatergeschichte (Aarau, 1909).

P. **605. Lutherspiele**: Gust. Ad. Erdmann, Geschichtliche Entwickelung, Zweck und Bedeutung der Lutherfestspiele für die Bühne (Wittenb., 1888). Fritz Lienhard, Deutsche evangelische Volksschauspiele (München, 1904): Grüne Blätter, n. 3.

P. **606. Alsazia**: Gust. Köhler, Das Elsass und sein Theater. Beobachtungen und Betrachtungen eines Altdeutschen (Strassb., 1907). — René Prévôt, Die deutsche Literaturbewegung im Elsass: Süddeutsche Monatshefte, ann. 2, p. 360. — K. Gruber, Zeitgenössische Dichtung des Elsasses (Strassb., 1905). Heinr. Schneegans, Die zeitgenössische Dichtung des Elsass: Lit. Echo, vol. 8, p. 831.

P. **606. Lienhard**: Wieland der Schmied. Dramatische Dichtung. Mit einer Einleitung über Bergtheater und Wielandsage (Stuttgart, 1905). — P. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur (Erlang., 1902): Münchener Beiträge zur romanischen u. englischen Philologie, vol. 25. — Wege nach Weimar. Gesammelte Monatsblätter von Fr. Lienhard (Stuttg., 1906).

P. **607. Bartels**: Gesammelte Dichtungen (Münch., 1904-05, 6 voll.). — Ludw. Lorenz, Bartels und seine Dichtungen (Leipzig, 1908). Hans Mart. von Brunck, Bartels als Dichter. Eine Studie (Münch., 1908).

P. **607. Bergtheater**: Ernst Wachler, Das Landschaftstheater (Thale a. H., 1903). *Lo stesso,* Heimat und Volksschauspiel (München, 1904): Grüne Blätter, n. 9. — K. Hagemann, Die Bühnenkunst im Landschaftstheater: Dramaturgische Blätter, n. 1 (Wien, 1905). — Die Freilicht-Bühne. Zeitschrift für Naturtheater und Bühnenreform-Bestrebungen, herausg. von Ad. Teutenberg (Zür., 1909 e sgg.).

P. **608. Freie Bühne**: Adler, Die Sozialreform u. das Theater, auch eine soziale Frage (Berl., 1891).

P. **608. Gerhart Hauptmann**: Gesammelte Werke: Soziale Dramen u. novellistische Studien, Familien-, Märchendramen und Fragmentarisches, Florian Geyer (Berl., 1906, 6 voll.). Griechischer Frühling (Berl., 1908). Gedichte:

Benzmanns moderne deutsche Lyrik (vedi a p. 579), p. 257 (Leipz., 1904; solo in questa 1ª ed.).

Paul Schlenther, Hauptmanns Lebensgang und Dichtung (Panegirico di partito; 4ª ed., Berl., 1898). U. Karoline Wörner, Hauptmann: *FM* vol. 4 (valutazione critica, 2ª ed.). Ad. Bartels, Hauptmann (2ª ed., Berl., 1906). E. Sulger-Gebing, Hauptmann (Leipz., 1909). — I. E. von Grotthuss, Probleme, p. 75 a 126 (Stuttg., 1898). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 383-408 (3ª ed., Dresd., 1905). M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, p. 15-29 (Stuttg., 1900). Artur Möller van den Bruck, Hauptmann, Dehmel, Däubler: Die Deutschen, vol. 5, p. 271 (Minden, 1907). Artur Kutscher, Hauptmann, kritische Studien: Schlesische Heimatblätter, 1909, vol. 2, fasc. 12. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 4, p. 465-607 (6ª ed., Oldenb., 1909). P. Besson, Sur le théâtre contemporain en Allemagne (Par., 1900). Alfred Stockius, Naturalism in the recent German Drama with special reference to Hauptmann (Neuyork, 1903). H. S. Bromberg, Zur Anwendung des Naturalismus im Drama (Bromb., 1905). Siegm. Bytkowski, Hauptmanns Naturalismus und das Drama (Hamb., 1908): Lipps und Werners Beiträge zur Aesthetik, vol. 11. G. Mende, Religiöse Betrachtungen über Werke Hauptmanns (Leipz., 1906).

Weber (I tessitori): Per lo sfondo sociale v. Gust. Freytag, Soziale Trauerspiele in der preussischen Provinz Schlesien (1849): Vermischte Aufsätze, vol. 2, p. 319-331 (Leipzig, 1903). — *Glocke* (La campana sommersa): Herm. Henkel: *ZfdU* vol. 13, p. 142-260. H. Ramien, Die Symbolik in Hauptmanns Märchendrama (Mainz, 1897). H. Lorentz, Ideengehalt der versunkenen Glocke (Leipz., 1898). H. Logemeier, Menschenideale in Goethes Faust und Hauptmanns versunkener Glocke (Gütersloh, 1901). Cfr. a p. 576 (Nietzsche). — *Armer Heinrich* (Il povero Enrico): Rich. M. Meyer, Zur Geschichte des armen Heinrich: Die Zeit, vol. 35, p. 130. M. Koch, Schlesische Zeitung, 1902, n. 880. — *Kaiser Karls Geisel* (L'ostaggio di Carlo Magno): K. Reuschel, Die Sage vom Liebeszauber Karls des Grossen in dichterischen Behandlungen der Neuzeit: Philologische und volkskundliche Arbeiten, K. Vollmöller dargeboten, p. 371 a 389 (Dresden, 1909). — *Griselda:* Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Literaturgeschichte (Heidelb., 1888); inoltre Woldemar v. Biedermann: *ZvglL* vol. 2, p. 111. Wolfg. v. Wurzbach, Zur dramatischen Behandlung der Griseldissage: *Euph* vol. 4, p. 447. Gust. Widmann, Griseldis in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts: *Euph* vol. 13, p. 1 e 335. M. Koch, Griseldis und Griselda: Schlesische Zeitung, 1909, n. 223. Jos. Hofmiller, Griechischer Frühling: Süddeutsche Monatshefte. ann. 6, p. 531.

P. **612. Sudermann**: Waldemar Kawerau, Sudermann. Eine kritische Studie (2ª ed., Magdeburg, 1899; valutazione critica assai buona ed imparziale). Henri Schoen, Sudermann. Poète dramatique et Romancier (Par., 1904). Ida Axebrod, Sudermann. Eine Studie (Stuttg., 1907). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, vol. 4, p. 361-463 (6ª ed., Oldenb., 1909). K. Knortz, Sudermanns Dramen (Halle, 1908). I. E. von Grotthuss, Probleme, p. 127-176 (Stuttg., 1898). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, p. 351-382 (3ª ed., Dresd., 1905). Ed. Stilgebauer, Sudermann und Hauptmann: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1898, n. 61-96 e 161. — *Heimat* e *Frau Sorge:* G. Böttischer in Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, fasc. 5 e 14 (Leipz., 1903-04). — *Johannes* e *Reiherfedern:* M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, p. 179-227 (Stuttg., 1900). — *Sturmgeselle Sokrates:* Sudermann, Ein Wort zur Abwehr (Berl., 1903). A. Denecke, Goethes politisches Drama « Die Aufgerechten » und Sudermanns Komödie « Der Sturmgeselle »: *ZfdU* vol. 20, p. 753.

P. **616. Componimenti sulla rinascenza**: Jul. Hart, Individualismus und Renaissance-Romantik: Der neue Gott (Leipzig, 1899). — Maria Brie, Savonarola in der deutschen Literatur (Bresl., 1903).

P. **616. Halbe**: Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., p. 215-234 (Dresd., 1904).

P. **617. Fulda**: M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, p. 103-115 (Stuttg., 1900).

P. **618. Drami di classe**: Leo Berg, Der Offizier in der Dichtung (Berlin, 1888): Neue literarische Volkshefte, n. 1. — A. Rosikat, Der Oberlehrer im Spiegel der Dichtung: *ZfdU* vol. 18, p. 617. Ed. Ebner, Magister, Oberlehrer, Professoren. Wahrheit und Dichtung in Literaturausschnitten aus fünf Jahrhunderten (Nürnb., 1908). Rud. Krauss, Hochschulromane: Lit. Echo, vol. 12, p. 108. — M. Anuda, Das Gerichtsverfahren im modernen Drama (Wien, 1892). — M. R. Kaufmann, Der Kaufmannsstand in der deutschen Literatur (Bern, 1908).

— Walter Wolff, Der Geistliche in der neueren Literatur: Lit. Echo, vol. 4, p. 77 e 155. Oskar Kohlschmidt, Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung (Berl., 1901).

P. **618. Hartleben**: Ausgewählte Werke herausg. von Ferd. Heitmüller (Berlin, 1908, 3 voll.). — Briefe an seine Frau, 1887-1905 (Berlin, 1908); an seine Freundin, 1897-1905 (Dresd., 1910). — Hans Landsberg, Hartleben (Berl., 1905): Moderne Essays, fasc. 50. Alex. Pache, Hartleben. Ein kritischer Essay: *BonnM* vol. 3, n. 8.

P. **621. Monaco**: Theod. Göring, Dreissig Jahre München. Kultur- u. kunstgeschichtliche Betrachtungen (München, 1904). — Jos. Ruederer, München (Stuttg., 1907).

P. **624. Wedekind**: Raimund Pissin, Wedekind (Berl., o. J.): Moderne Essays, fasc. 35. O. Nieten, Wedekind, eine Orientierung über sein Schaffen: *BonnM* vol. 3, n. 1. — Altri scritti su Wedekind sono ispirati da un entusiasmo senza critica per il modernismo più radicale, in parte dal punto di vista di una gioventù ancora immatura: Jul. Kapp, Wedekind. Seine Eigenart und Werke (Berl., 1909). Hans Kerr, Wedekind. Eine Studie (Leipzig, 1908): Beiträge zur Literaturgeschichte, fasc. 56. *Lo stesso*, Wedekind als Mensch u. Künstler (Berl., 1909). — Jos. Hofmiller, Wedekinds autobiographische Dramen: Süddeutsche Monatshefte ann. 6ª, p. 116.

P. **626. Künstlertheater**: Gg. Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft: *Th* vol. 15. *Lo stesso*, Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater (Münch., 1909). — Theod. Alt, Das Künstlertheater. Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst (Heidelberg, 1909).

P. **626. Shakespearebühne**: Rud. Genée, Die Entwickelung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München (Stuttg., 1889). — Jocza Savits, Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München (Münch., 1908).

P. **626. La recentissima opera in musica tedesca**: Paul Bekker, Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken (Stuttg., 1909). — Fritz Vollbach, Jungdeutschland: Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert, p. 146 e sgg. (Kempten, 1909). — Fr. von Hausegger, Die Oper: Gedanken eines Schauenden, p. 168 a 180 (Münch., 1903). — Hans Pfitzner, Zur Grundfrage der Operndichtung: Süddeutsche Monatshefte, ann. 5ª, p. 1. — Per Cornelius e Ritter cfr. a p. 520; per Cornelius e Hermann *Götz*: Edgar Istel, Die komische Oper. Eine historisch-ästhetische Studie, p. 58-84 (Stuttg., 1906).

P. **627. Siegfried Wagner**: C. Fr. Glasenapp: *Th* vol. 16. L. Karpath, Siegfried Wagner als Mensch und Künstler (Leipz., 1902). — Jos. Gaismaier, Die Bärenhäuter-Sage (Ried, 1904).

P. **627. Ludwig II**: Luise von Kobell-Eisenhart, König Ludwig II. und die Kunst (Münch., 1898). — O. Jul. Bierbaum, Münchner Hoftheater-Geschichte 1867-92 (Münch., 1892).

P. **627. Il teatro viennese recentissimo**: Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Oesterreich (Münch., 1898). M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, p. 66-77 (Stuttg., 1900). Mich. Gg. Conrad, Von Zola bis Hauptmann, p. 99 (Leipzig, 1902). Herm. Kienzl, Junge Dramen aus Oesterreich: Lit. Echo, ann. 10, p. 1419.

P. **627. Hugo Wolf**: Briefe an Emil Kaufmann (Berl., 1903), an Hugo Faisst (Stuttg., 1903), an Oskar Grohe (Berl., 1905). — W. Haberlandt, Wolf, sein Leben, sein Leiden, seine Persönlichkeit: Die Musik, annata 2ª, fasc. 12 (Berl., 1900). Paul Müller, Wolf: Süddeutsche Monatshefte, ann. 1, p. 397.

P. **629. Kruse**: Heinr. und Julius Hart, Der Dramatiker Kruse: Kritische Waffengänge, fasc. 1 (Leipz., 1882).

P. **629. Hofmannsthal**: Gesammelte Gedichte (Leipzig, 1907). Prosaschriften (Berlin, 1907-10, 4 voll.). Il miglior saggio su H. è quello di Artur Schurig: Deutsche Rundschau, Januar 1908, p. 133. Em. Sulger-Gebing, Hofmannsthal. Eine literarische Studie: *BBr* vol. 3. — Ad. Müller, Das griechische Drama und seine Wirkung bis zur Gegenwart (Kempten, 1908). K. Federn, Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie: Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte, p. 173-187 (Münch., 1904). — E. Bertram, Ueber Hofmannsthals prosaische Schriften: *BonnM* vol. 2, n. 9.

P. **632. Beer-Hofmann**: Christof Becker, Philipp Massinger, 'The fatal Dowry'. Literarhistorische Untersuchung mit Berücksichtigung von Beer-Hofmann, 'Der Graf von Charolais' (Nürnb., 1906). Ferd. H. Schwarz, Nicholas Rowe 'The Fair Penitent', a contribution to literary Analysis with a Side-Reference to Beer-Hofmann; 'Der Graf v. Charolais' (Bern, 1907).

P. **632. Hardt**: Max Koch, Der Neue Schil-

lerpreis: Der Türmer, ann. 11, vol. 1, p. 561. Wolfg. Golther, Tristan-Tantris: Bühne und Welt, vol. 11, p. 458. F. Deibel, Hardt: Lit. Echo, vol. 11, p. 234. A. Waldhausen, Tantris: *BonnM* vol. 4, n. 3.

P. **634. La donna** nella letteratura recentissima: Fr. Lienhard, Von Fanny bis Elektra: Der Türmer, ann. 11, vol. 1, p. 392.

P. **634. Schnitzler**: Hans Landsberg, Schnitzler (Berl., 1904). Alex. Salkind, Schnitzler. Eine Studie über seine hervorragendsten Werke (Leipz., 1907).

P. **636**. Eug. Wolff, Die bleibenden Ergebnisse der neueren literarischen Bewegung in in Deutschland (Berl., 1896) = Zwölf Jahre im literarischen Kampf, p. 131-148 (Oldenb., 1901). Rudolf Huch, Eine Krisis. Betrachtungen über den gegenwärtigen Stand der Literatur (München, 1904). Samuel Lublinski, Die Bilanz der Moderne (Dresden, 1904). *Lo stesso,* Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition (Dresd., 1909). — Fritz Lienhard, Literaturjugend von heute. Eine Fastenpredigt (München, 1904): Grüne Blätter, n. 1.

INDICE ALFABETICO

I numeri in carattere grassetto rinviano ai luoghi ove dell'argomento indicato si tratta di proposito e con maggior larghezza che negli altri.

ERRATA-CORRIGE

Pag. 19,	*riga* 30,	*invece di:*	Lessing	*leggi:* Leibniz
„ 29,	„ 2,	„	quali il	„ quali quelle di
„ 60,	„ 46,	„	Kleistische	„ Kleist
„ 120,	„ 42,	„	di Gottsched	„ della Gottsched
„ 147,	„ 26,	„	Humes	„ Hume
„ 192,	„ 11,	„	Ramler	„ Abbt
„ „	„ 29,	„	Jöcherschen	„ Jöcher
„ 217,	„ 10,	„	*Grey*	„ *Gray*
„ 263,	„ 46,	„	Elisa	„ Luise
„ 313,	„ 2,	„	palla	„ pelle
„ „	„ 10,	„	Weiss	„ Weisse
„ 372,	„ 18,	„	Werthe	„ Werthes
„ 380,	„ 23,	„	*Göttingischen gelehrten*	„ *Göttingische gelehrte*
„ 382,	„ 30,	poetessa di Curlandia	*aggiungi:*	Elise von der Recke
„ 439,	„ 29,	*invece di:*	Armin	*leggi:* Arnim
„ 459,	„ 33,	„	*Athenäen*	„ *Athenäum*
„ 497,	„ 24,	“*Schleswig-Holstein meerumschlungen*„	*aggiungi:*	di Karl Friedrich Heinrich Strass e Matthäus Friedrich Chemnitz
„ 534,	„ 45-46,	*invece di:*	dove la poetica nipote ecc.	*leggi:* che ha per base il fortunato amore di Dahn per Teresa, la nipote di Annette von Droste-Hüllshoff.

L. 18.

Completo in due volumi L. 32.